CAHIERS
DE MUSIQUES
TRADITIONNELLES

2

Instrumental

georg
ESHEL

Comité de rédaction: Laurent Aubert (directeur de la publication)
François Borel
Georges Goormaghtigh
Isabelle Schulte-Tenckhoff

Rédaction: Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 GENÈVE 25
Tél. (4122) 731 55 96

Collaboration: Archives internationales de musique populaire
(AIMP)
Musée d'ethnographie
65-67 boulevard Carl-Vogt
CH-1205 GENÈVE

Les *Cahiers de musiques traditionnelles* bénéficient du soutien du Département des beaux-arts et de la culture, ainsi que du Musée d'ethnographie de la Ville de Genève, du Département de l'instruction publique de l'Etat de Genève et de la Fondation Simon I. Patiño.

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Couverture: Soheil Azzam (graphisme)

Diffusion exclusive: GEORG Editeur
48, chemin de la Mousse
CH-1225 CHÊNE-BOURG/GENÈVE
Tél. (4122) 48 14 00

Distribution en France: DILISCO
Diffusion: Stendhal

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES
2

Ateliers d'ethnomusicologie
Archives internationales de musique populaire

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES 2

Instrumental

1989

© 1989, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève

Tous droits de reproduction, y compris par la photocopie, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Achevé d'imprimer en novembre 1989 en 2500 exemplaires par Médecine et Hygiène, Genève.

ISBN 2-8257-0178-5

SOMMAIRE

ÉDITORIAL 9

DOSSIER: INSTRUMENTAL 11

Geneviève Dournon — ***Une flûte qui trompe*** *Parallèle entre deux aérophones indiens* 13

Mireille Helffer — ***Organologie et symbolisme dans la tradition tibétaine*** *Le cas de la clochette* dril-bu *et du tambour* ḍamaru/can-te'u 33

Bell Yung — ***La musique du* guqin** *Du cabinet du lettré à la scène de concert* .. 51

Lucie Rault-Leyrat — ***Autour du* zheng** *Un essai de filiation de quelques cithares d'Asie orientale*..... 63

Don Niles — ***Altérateurs de voix de Papouasie-Nouvelle-Guinée*** *Ou comment la confusion des données appauvrit l'organologie* 75

François Borel — ***Une vièle éphémère*** *L'*anzad *touareg du Niger*..... 101

Jos Gansemans — ***Le* marimbula, *un lamellophone africain aux Antilles néerlandaises*** 125

Desidério Aytai — ***La flûte nasale des Indiens Nambikuara*** ... 133

Luis Fernandez — ***La* viola de cocho *du Mato Grosso*** 151

Anne Caufriez — ***La cornemuse du Trás-os-Montes (Portugal)*** 165

Brigitte Bachmann-Geiser — ***Instruments domestiques dans la musique populaire suisse*** 183

Annie Bélis — ***Reconstruction d'une lyre antique*** *Questions de méthode* 203

Luc Breton — ***A propos du tracé directeur de l'instrument à cordes*** 217

ENTRETIENS

François Picard — ***Tràn Van Khê*** *Un parcours sans fautes* 235

Georges Lindenmeyer — ***Pandit V.G. Jog et son violon-javārī*** 243

Nur Derviş — ***Cinuçen Tanrıkorur et la tradition du ud turc*** 255

LIVRES

Laurent Aubert — Bernard Lortat-Jacob, éd.: ***L'improvisation dans les musiques de tradition orale*** 263

Dominique Wohlschlag — Roger Cotte: ***Musique et symbolisme.*** *Résonances cosmiques des œuvres et des instruments* 270

Isabelle Schulte-Tenckhoff — Bruno Nettl: ***The Western impact on world music.*** *Change, adaptation and survival* 274

François Picard — Liang Mingyue: ***Music of the Billion*** 280
La Revue Musicale: ***Tràn Van Khê et le Vietnam*** 282

Laurent Aubert — Jean During: ***La musique traditionnelle de l'Azerbâyjân et la science des muqâms*** ... 284

Susanne Fürniß — Ulrich Wegner: ***Afrikanische Saiteninstrumente*** 289

DISQUES

Jaques Bouët — ***Quatre disques compacts et un microsillon de musique villageoise roumaine*** 297

François Borel — ***Deux disques de musique peul*** 304

Isabelle Leymarie — ***Cuba — Les danses des dieux.*** *Musiques de cultes et fêtes afro-cubaines* 308

AUTEURS 311

DOSSIER
INSTRUMENTAL

ÉDITORIAL

Presque toujours conçu comme un prolongement du corps humain, l'instrument de musique est à la fois le lieu, le témoin et le révélateur du travail qui se fait en l'homme lorsqu'il joue: «Sur la lyre je résous mon énigme», dit le psaume.

Construit pour vibrer à la moindre sollicitation, l'instrument de musique est, par excellence, un objet animé. Véritable matière spiritualisée, chargée de toute une symbolique, il incarne, parfois mieux que toute autre chose, le génie d'un peuple. Parce qu'il n'est pas doué de parole, l'instrument parle au-delà du langage, et c'est souvent à travers lui que l'homme communique avec le Divin.

La beauté des formes de certains instruments, la perfection de leurs proportions et la richesse de leur timbre témoignent d'une science qui n'a cessé d'émerveiller des générations de musiciens et de mélomanes. Il n'est donc pas étonnant qu'elle ait aussi fasciné de nombreux musicologues. Reflet de cette vieille fascination, ce *Cahier* se veut une contribution nouvelle à une branche bien vivante de la connaissance musicale: l'organologie.

Le rôle d'une organologie intégrale est, non seulement de prendre en considération les concepts morphologiques, terminologiques et classificatoires des artisans-musiciens traditionnels; il lui faut aussi élargir son horizon, habituellement limité à la facture instrumentale, pour s'occuper des conditions dans lesquelles l'instrument est pensé et conçu, cela malgré son éventuelle rusticité, qui est souvent le signe de l'adaptation au milieu socioculturel dont il est issu. Une organologie ouverte se doit donc de vérifier tous les paramètres technologiques qui font d'un instrument de musique un objet très perfectionné, même si son aspect extérieur ne le laisse pas nécessairement deviner au premier abord.

Certains des articles réunis dans ce dossier sont des monographies exemplaires, qui nous permettront d'approfondir notre connaissance d'instruments déjà connus et répertoriés; d'autres, se situant aux confins de l'organologie, contribuent à remettre en cause les limites du champ de cette discipline; d'autres encore, par un abord original, fournissent les éléments d'une prise de conscience nouvelle des responsabilités du facteur d'instrument et du musicien, tout en élargissant le champ de nos réflexions sur la nature même de la musique.

La Rédaction

UNE FLÛTE QUI TROMPE
Parallèle entre deux aérophones indiens

Geneviève Dournon

La musique populaire de l'Inde, terrain où il reste encore tant à défricher et à déchiffrer, constitue pour l'organologie un réservoir de cas intéressants, en particulier dans le domaine des aérophones.

C'est ainsi que des recherches portant sur les instruments de musique au Rajasthan et au Madhya Pradesh[1] nous ont mis en présence de deux instruments à air dont on ne trouve que de rares mentions dans la littérature spécialisée. Semblables par la facture, ils se différencient radicalement du point de vue de l'émission du son, ce qui entraîne leur classification dans deux familles organologiques distinctes.

Nous savons que, pour la plupart des aérophones, le volume d'air contenu dans une cavité tubulaire (ou autre) est mis en vibration par une insufflation spécifique: jet d'air sur une arête pour les flûtes, vibration des lèvres pour les trompes[2]. Les deux principes peuvent-ils être appliqués à un même instrument, le faisant ainsi basculer d'une catégorie à l'autre? A cette question, le *naṙ* du Rajasthan et le *bāns* du Madhya Pradesh permettent d'apporter une réponse positive (l'un d'entre eux tout au moins).

Chacun de ces instruments se présente sous la forme d'un long tuyau végétal percé de quatre trous de jeu; l'une des deux extrémités ouvertes, marquée d'un léger biseau, sert d'embouchure, ce qui, à première vue, correspond à une facture de flûte. La différence se manifeste lorsque le musicien embouche l'instrument pour le faire sonner. Il s'avère alors que, si le jeu du *naṙ* ne fait que confirmer sa qualité de flûte, le *bāns* est bel et bien insufflé comme une trompe. En effet, pour le *naṙ*, le joueur tenant obliquement l'instrument par rapport

---

[1] Au cours de missions effectuées en 1976, 1978 et 1981 dans le cadre des activités du Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme et de l'Équipe de recherche 165 du CNRS. Les travaux poursuivis au Rajasthan ont bénéficié de l'aide précieuse de Komal Kothari, directeur du Rupayan Sansthan.

[2] L'oscillation d'une anche, libre ou battante, constituant la troisième possibilité.

à l'axe vertical du visage, en appuie l'embouchure sur le côté de sa bouche, contre ses lèvres entrouvertes de manière à modeler le jet d'air pour l'envoyer droit sur l'arête délimitée dans une infime portion du bord du tuyau (fig. 1). Quant au joueur de *bāns*, il tient l'instrument face à lui, perpendiculairement à l'axe du visage; il obture l'ouverture du tuyau en y pressant ses lèvres fortement tendues qui, en vibrant l'une contre l'autre, conditionnent le débit du souffle et l'oscillation de la colonne d'air (fig. 2).

Une observation plus approfondie de chacun de ces instruments permettra de dégager similitudes et différences par rapport à la facture, aux techniques de jeu, à la musique, de même qu'au rôle assuré par chacun d'eux au sein de traditions pastorales dans deux aires géoculturelles différentes: désert de Thar, d'un côté, plaine fertile de Chhattisgar, de l'autre.

Les flûtes *naṙ* au Rajasthan

Chevauchant le nord-ouest de l'Inde et l'est du Pakistan voisin, cette région désertique, parsemée de rares points d'eau que cernent des hameaux aux maisons de terre chapeautées de chaume, ne fournit pas de bambou ni de roseau, végétaux si propices à la confection des tuyaux de flûte. On taille les *naṙ* dans la tige ligneuse d'une plante arbustive, *sacco kangor*.

Leur longueur varie de 0,80 m à un mètre; les instruments plus courts sont rares. La taille des *naṙ* dépend de l'importance de l'arbuste choisi mais aussi des mensurations du facteur-joueur. En effet, les dimensions de la flûte et de ses éléments, si l'on ne peut les qualifier de canoniques, répondent néanmoins à des règles empiriques correspondant à des mesures corporelles telles que les bras, mains, doigts. Un des étalons de longueur consiste en l'écartement maximal entre l'auriculaire et le pouce d'une même main. Le joueur en compte quatre, plus la largeur de quatre doigts d'une main et l'index de l'autre, disposés côte à côte, pour évaluer la longueur totale du tuyau.

L'embouchure résulte généralement de la section droite du tube dont le bord externe peut ou non subir un léger biseautage. Dans certaines flûtes, elle est constituée par un embout tronconique, fait d'une mince bande de métal enroulée, ajustée à l'ouverture du tuyau et fixée avec de la cire. Semblable dispositif peut servir à plusieurs fins: allonger un tuyau coupé trop court, en protéger l'extrémité fragile ou encore faciliter l'émission du son, la finesse de la paroi de l'embout offrant au jet d'air une arête plus nette.

Une fois le tube évidé et les traces des embranchements colmatées avec de la cire, le percement des quatre trous de jeu s'effectue au moyen d'un fer rougi au feu. Pour déterminer l'emplacement de ces orifices, le musicien allonge ses deux bras sur le tuyau embouché. La dernière phalange de l'index d'une main (gauche ou droite selon les joueurs) indique la place du premier orifice et celle du majeur la place du deuxième, tandis que les dernières phalanges de l'index

et du majeur de l'autre main marquent, respectivement, la position du troisième et du quatrième trou de jeu.

Il arrive que, le premier trou percé, l'espacement entre 1 et 2 soit évalué par la largeur de trois doigts accolés (index, médius, annulaire), par deux fois cette mesure entre 2 et 3, et à nouveau par une largeur de trois doigts entre 3 et 4. Mesures corporelles, mettant en évidence l'équidistance entre les deux premiers et les deux derniers trous ainsi que l'intervalle double séparant le deuxième du troisième, proportions que nous avons retrouvées dans tous les *nar̤* observés.

Le premier trou de jeu, à partir de l'embouchure, se situe donc *grosso modo* aux trois quarts de la longueur totale de la flûte. Précisons que la perce du tuyau, suivant la forme naturelle de la plante, n'est pas parfaitement cylindrique. A titre d'exemple, à un diamètre de 35 mm, 24 mm, 20 mm pour l'embouchure, correspond un diamètre de 25 mm, 20 mm, 17 mm pour l'autre extrémité. Semblable forme dite «en queue de vache», *gopicha*, est considérée comme le *nec plus ultra* par les joueurs, peut-être en raison de son incidence sur la production de sons partiels.

Le *nar̤* (*narh*, *nadd*) du Rajasthan, comme ses homologues *nal* du Sind et du Baluchistān et *nel* d'Afghanistan, ressortit à la grande famille du *ney* arabo-persan[3] dont les multiples rejetons se trouvent en usage dans les traditions musicales savantes et populaires d'une vaste aire géoculturelle couvrant l'Asie centrale, les Balkans, la Turquie, le Proche et le Moyen-Orient, ainsi que le Maghreb, avec quelques épigones africains et malgaches[4].

A notre connaissance, le *nar̤* fait de l'Inde la zone de présence la plus orientale d'un type de flûte qu'on jouait déjà dans l'Égypte du troisième millénaire.

Jeu du *nar̤*

Contrastant avec sa facture plutôt rustique, le *nar̤* met en œuvre une technique de jeu aussi complexe que singulière. Le musicien, en effet, soutient la mélodie de la flûte avec un accompagnement vocal émis par sa gorge. La superposition des sons graves de l'instrument avec ceux du bourdon guttural plus ou moins riche en harmoniques confère à la musique de *nar̤* une profondeur sonore exploitée, avec brio, par les joueurs, comme on peut l'entendre dans *Flûtes du Rajasthan* (Dournon 1976, 1989).

---

[3] La morphologie des embouchures ainsi que les techniques de jeu labiale et dentale utilisées pour ce type de flûte ont fait l'objet d'une étude menée dans le cadre d'un Mémoire de Maîtrise, en 1988, par Marie-Barbara Le Gonidec, vacataire au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme.

[4] Signalons l'existence, chez les bergers teso d'Ouganda, d'une longue flûte *alamaru* à quatre trous, guère différente du *nar̤* si ce n'est par la présence d'un petit pavillon qui se retrouve sur les flûtes malgaches de même type. Peut-on y voir une des nombreuses influences orientales véhiculées, via l'océan Indien, dans l'est de l'Afrique et à Madagascar?

Fig. 1: Insufflation du *nar.* Rajasthan, 1978. Photo: G. Dournon.

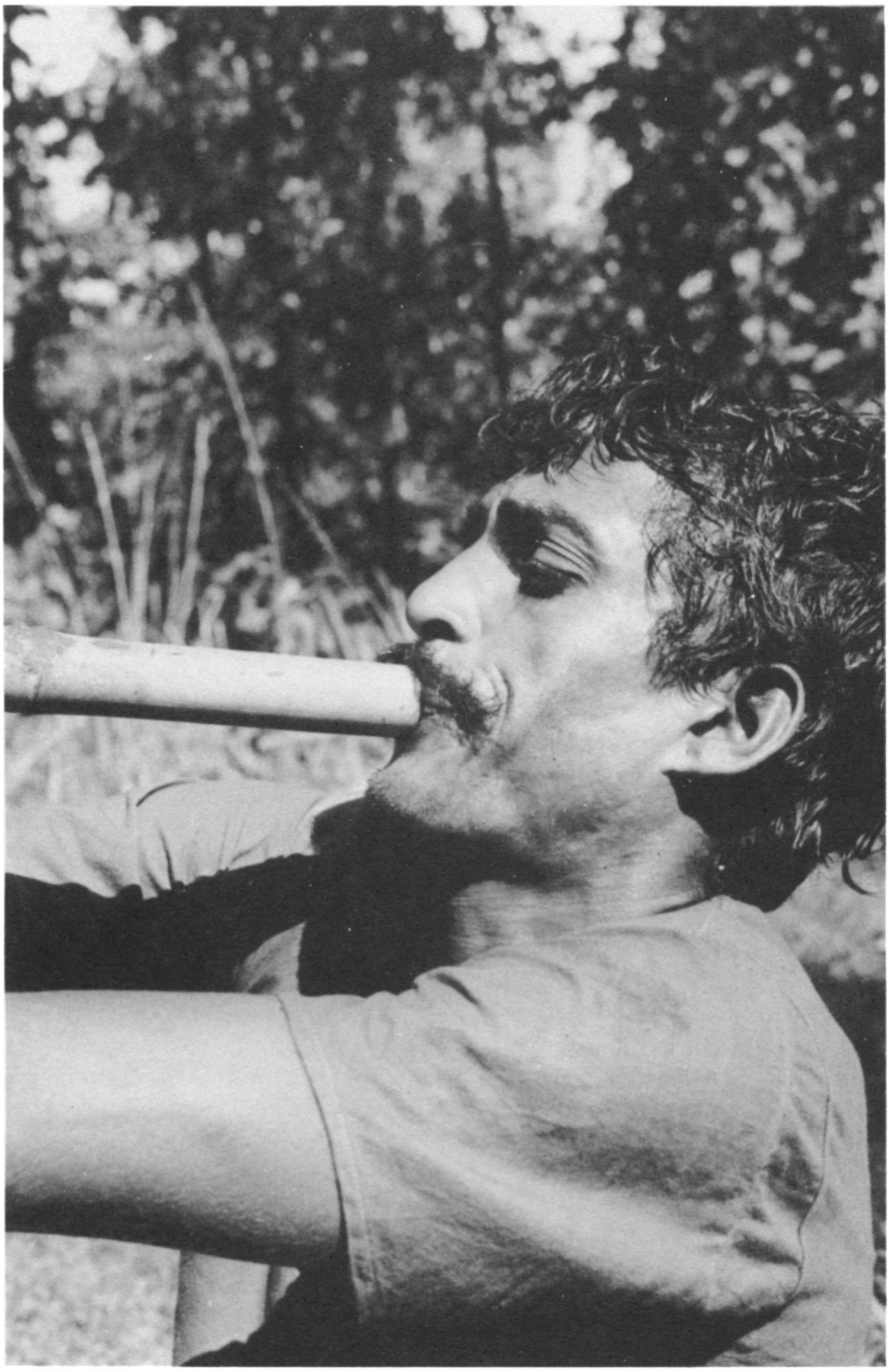
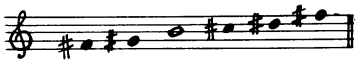


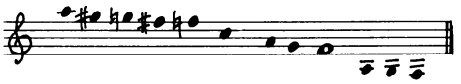
Fig. 2: Insufflation du *bāns*. Madhya Pradesh, 1980. Photo: G. Dournon.

Les échelles mélodiques sont souvent pentatoniques mais peuvent varier selon les joueurs. Leur ambitus peut couvrir une octave au moins (notation A), parfois deux octaves lorsque le flûtiste passe au registre supérieur en forçant l'intensité du souffle (notation B).

Notation A



Notation B



Le bourdon vocal s'accorde toujours sur la tonique du morceau exécuté. Le bourdon s'installe après les premières notes de la flûte et peut donner lieu à de nombreuses variations, y compris l'émission de voyelles ou, plus rares, de consonnes. En modifiant la position de la langue dans sa bouche, le flûtiste fait varier le timbre et l'intensité des sons émis par sa gorge pour transposer la hauteur vers le registre aigu. Il peut aussi inverser la perspective sonore en donnant au bourdon guttural le rôle principal et à la flûte celui de l'accompagnement. Tel autre accordera une place plus grande à l'ornementation et aux variations mélodiques de l'instrument qu'au bourdon — ce dernier constituant alors une sorte de fond sonore — ou encore, fournira une discrète ponctuation rythmique avec les attaques marquées de ses doigts sur les trous de jeu.

Si la technique respiratoire est discontinue[5], les musiciens n'en contrôlent pas moins leur souffle pour produire des séquences voco-instrumentales dont la durée varie de quinze à vingt-cinq secondes, séparées par de brefs silences pour reprendre haleine.

Non contents d'associer à ceux de la flûte les sons émis par la gorge, tous les joueurs de *nar̈* rencontrés y intègrent de surcroît des interventions chantées *recto tono* sur la tonique de la flûte.

Il n'y a dans le répertoire des joueurs du Rajasthan et de ceux du Pakistan voisin qu'un seul et unique chant indissociable du *nar̈*. Intitulé «Lali», il appartient aux traditions pastorales dont musiciens et instruments sont issus et relate les aventures fabuleuses de Lali, une jeune et belle pastourelle de chameaux. Cette histoire légendaire étant connue de tous, elle peut donc aisément s'accomoder de l'émiettement vocal évocateur qu'en donne le joueur de *nar̈*.

La flûte intervient également — bien qu'assez rarement dans la zone rajasthanaise du Thar — dans un tout autre répertoire. Il s'agit d'un genre lyrique, *vait* ou *bait*, composé de ballades d'amour souvent accompagnées par des vièles.

---

[5] Le souffle continu constituant, au Rajasthan, la pratique la plus courante pour le jeu d'aérophones tels que hautbois, double clarinette et flûtes à bec appariées (Dournon 1976, 1989).

Les nombreuses strophes qui les composent sont chantées et récitées par un groupe de deux ou trois hommes avec le soutien d'un ou deux *naṙ* jouant, de surcroît, les interludes.

Joueurs de *naṙ*

Ils appartiennent, pour la plupart, à des communautés musulmanes de pasteurs semi-nomades, les Sindi Sipahi, dont le nom indique le lien ancestral avec la province autrefois indienne du Sind, devenue pakistanaise depuis la partition de l'Inde en 1947.

Ces pasteurs mènent leurs troupeaux de chameaux, de chèvres et de moutons à la recherche de maigres pâtures, à travers une zone aride, où l'on trouve cependant quelques puits et que la moindre pluie providentielle fait se tacheter d'arbustes, d'épineux et de rampantes coloquintes atrocement amères.

C'est parmi les gardiens de ces troupeaux (qui en sont rarement les propriétaires) que se rencontrent les joueurs de *naṙ*, ce qui confirme, s'il en était besoin, le lien millénaire et universel unissant flûte et activité pastorale. Instrument facile à transporter partout, avec ou sur soi, et dont le jeu et la musique constituent un précieux palliatif à l'isolement inhérent à cette occupation.

L'attachement profond du berger à son instrument se manifeste par les noms de «fiancée», de «fidèle compagne» dont il qualifie couramment sa flûte. De fait, c'est la seule voix qu'il entend en dehors de la sienne propre, qu'il ira, d'ailleurs, jusqu'à unir intimement aux sons de l'instrument dans la musique de *naṙ*. Dans une telle pratique, André Schaeffner aurait vu «un argument de plus en faveur d'une pesée naturelle du sentiment harmonique ...». «Être à la fois basse et mélodie, être soi-même un concert d'instruments, quelque chose comme un homme-orchestre ...»; un besoin résultant de «cette insatisfaction que produit un son nu et aigu, faute d'une grave qui l'appuie» (Schaeffner 1968: 290, 291).

Cette technique voco-instrumentale particulière ne s'apprend pas auprès d'un maître. Le débutant l'acquiert en observant un joueur plus âgé, oncle ou frère le plus souvent. On retient les mélodies, à vrai dire peu nombreuses, tout en pratiquant le bourdon. Les jeunes garçons commencent avec une flûte de petite taille (*narati ou kani*) de tessiture plus élevée. La maîtrise du jeu de *naṙ* s'acquiert et se développe dans la solitude des nuits passées à veiller auprès des bêtes, tant pour les défendre des attaques des hyènes ou autres prédateurs, que pour assister les femelles qui mettent bas. Il faut ajouter que tous les flûtistes rencontrés préféraient jouer de nuit parce que, disaient-ils, «la voix du *naṙ* est plus belle».

De l'attachement à l'instrument autant que de la difficulté à s'en procurer découlent les soins dont on l'entoure: pour pallier les effets nocifs de la sécheresse et des forts écarts de température entre le jour et la nuit, parois interne

et externe sont ointes fréquemment avec de l'huile de moutarde; des ligatures de cordelettes, de fils de laiton ou encore de plastique resserrent les fissures et surtout consolident la zone fragile de l'embouchure; une baguette de bois, introduite dans le tuyau, peut servir d'embauchoir; une gaine de cuir ou de toile, parfois un étui de bois, protège l'instrument quand on n'en joue pas; le musicien humidifie toujours l'intérieur du *nar̤* avant de jouer, en y faisant couler un peu d'eau.

A la conservation de la flûte s'ajoutent le souci et le goût de certains joueurs de «la parer comme une jeune épousée», en ornant sa paroi avec des lignes ou des motifs teintés de rouge (couleur faste par excellence) ou en l'entourant de guirlandes et de pompons multicolores.

Contrairement aux castes des Langa et des Manghaniyar de cette région, plus ou moins tributaires du système de patronage *jajmani*, les joueurs de *nar̤* ne sont pas des musiciens professionnels constitués en groupes.

Il s'agit souvent d'individus isolés, voire de marginaux. Plusieurs investigations avec Komal Kothari, limitées à la partie indienne de la zone frontalière où vivent des Sindi Sipahi, nous ont permis de rencontrer presque tous les joueurs de cet instrument dont le nombre n'excédait pas une dizaine dans les années 1978-1981. Parmi eux se détachent trois figures marquantes que nous évoquerons à grands traits: Gazi le vénérable berger, le hors-la-loi Karna Ram et Ahmed le solitaire. Tous trois ayant en commun, hormis le jeu du *nar̤* et un touchant attachement à leur flûte, une vie précaire marquée, pour des raisons différentes, par l'isolement (fig. 3-5).

Après l'avoir cherché tout un jour dans la région de Jaisalmer, on retrouva Gazi, au crépuscule, parmi les chèvres et les moutons de son troupeau qui pâturaient une herbe jaune et rêche. Grand et svelte, âgé d'une soixantaine d'années, il a moustaches et barbe grises. Vivant dans une profonde solitude, il montre une certaine réserve dans les relations humaines. Veuf depuis plusieurs années, sa flûte est sa seule compagnie. «J'ai perdu ma femme, Dieu m'en a donné une seconde ...». Il partage ses soins entre ses bêtes et ses flûtes. Il en avait deux en sa possession, conservées dans une gaine de peau: une petite *narati* décorée de rouge et un superbe *nar̤* en parfait état dont les deux extrémités sont recouvertes d'un long embout de métal. A cause de son âge, Gazi a le souffle un peu court qui ne lui permet pas de jouer aussi bien qu'autrefois. Comparant le jeu du *nar̤* avec celui des vièles *sāraṅg*, il disait: «Le joueur n'a qu'à ajuster son instrument, tandis que moi, c'est mon corps que je dois ajuster au *nar̤*.»

C'est dans la prison de Jodhpur où il purgeait une peine pour meurtre que nous eûmes l'autorisation de rencontrer Karna Ram Bhil, puis de l'enregistrer (avec son consentement dûment sollicité et rétribué). Il était déjà célèbre au Rajasthan — et peut-être au-delà — pour ses exploits de *dacoit* (brigand), la longueur démesurée de ses moustaches noires et lustrées savamment enroulées sur ses joues, ainsi que pour son talent de joueur de flûte qu'il avait eu le loisir de perfectionner au cours de ses nombreux emprisonnements. Personnage hors du commun par la taille, l'allure et l'écho de ses exploits, il était en passe de

Fig. 3: Gazi, le vénérable berger, 1978. Photo: G. Dournon.

Fig. 4: Le hors-la-loi Karna. Barmer.

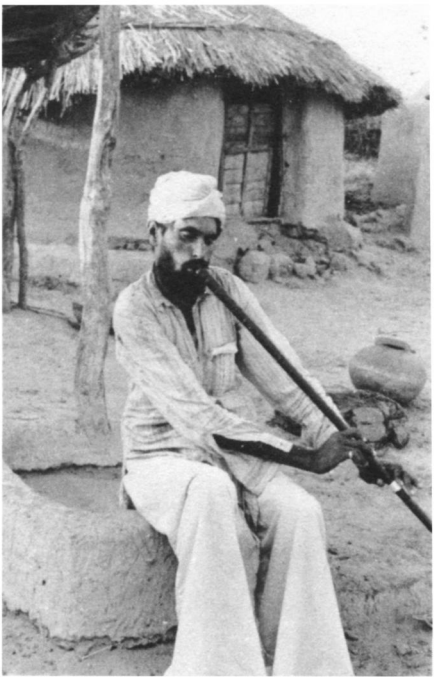


Fig. 5: Ahmed le solitaire. Rabhassar, 1978. Photo: G. Dournon.

devenir un héros local, comme en témoigne le portrait «officiel» qu'il fit faire par le photographe de Barmer. Sa fin a été à l'image de sa vie. Il fut assassiné en 1985 alors qu'il venait d'obtenir sa liberté conditionnelle. Le tempérament plutôt frustre de Karna Ram recèle une violence latente qu'on sent prête à s'extérioriser. Elle imprègne même son jeu au style agressif qui fait une large place à l'improvisation en privilégiant le rôle du bourdon *gur*. En modifiant la puissance de la voix, il en varie le timbre et l'intensité avec un goût manifeste pour les effets de contraste.

Enfin, Ahmed, petit-fils et neveu de joueurs de *nar̈*, n'a pas trente ans. Il est timide, réservé, taciturne. Son caractère ainsi que son style de jeu intimiste sont à l'opposé de ceux de Karna Ram. Musicien subtil, il met l'accent sur la mélodie et ses variations. Le répertoire d'Ahmed, plus varié que celui de la plupart des joueurs rencontrés, comporte différents airs issus de chants de moisson et de mariage. En donnant au bourdon vocal un simple rôle d'accompagnement, il met en valeur le timbre nuancé de sa flûte, un très bon instrument amoureusement entretenu qu'il tenait de son grand-père. Il a fallu de longues heures d'errance à travers la zone désertique qui s'étend au sud de Barmer jusqu'au Pakistan, pour atteindre Rabhassar, un modeste village de Sindi Sipahi juché sur une dune. Ahmed y vit dans une certaine marginalité due, semble-t-il, autant à son dénuement qu'à son appartenance à la communauté des Sindi Fakir où se

trouvaient traditionnellement des guérisseurs, ce qui vaut à ses membres un statut social plutôt ambigu.

Les Rawaut du Madhya Pradesh et leurs flûtes

A plus de mille kilomètres du Thar, en direction du sud-est, dans l'État du Madhya Pradesh, au cœur de l'Inde, le pays d'élection des joueurs de *bāns* offre un tout autre aspect.

La terre rouge de la plaine de Chhattisgar, carrelée de rizières, réserve des espaces constituant de verts pacages, ponctués de blanc par les oiseaux pique-bœufs, pour les troupeaux de bovidés que conduisent sans hâte de jeunes bouviers. Ils appartiennent à des communautés Rawaut[6] établies depuis des lustres dans une vaste région autour de Raipur. Plus au nord, on en rencontre d'autres guidant les bêtes regroupées de quelque éleveur, pour une sorte de transhumance de trois à quatre mois (de novembre à janvier) dans les collines verdoyantes de Bilaspur où abondent les bouquets de bambou.

C'est dans leur campement provisoire que ces pasteurs vont traiter le lait des vaches, le transformant en caillé, puis en beurre avant de le cuire pour en faire du *ghee*, beurre clarifié conservé et transporté dans de hauts récipients métalliques.

Bien que situés à un niveau assez bas dans la hiérarchie indienne des castes, les Rawaut, appelés ailleurs Ahir[7], doivent à leur relation permanente avec la vache et surtout à la manipulation des produits laitiers requérant une propreté méticuleuse, un statut particulier qui permet aux membres de toute autre caste d'accepter d'eux l'eau et la nourriture. Cela explique que certains Rawaut peuvent se placer comme domestiques dans diverses familles.

D'origine indo-aryenne, les Rawaut auraient pour ancêtres des éleveurs nomades venus, en des temps immémoriaux, d'Asie centrale. Entrés en Inde — avec d'autres envahisseurs — ils s'établirent, non sans escarmouches, dans l'ancien Gondwana, «royaume des Gonds», peuplé d'agriculteurs d'origine dravidienne qui, de guerre lasse, se replièrent dans les régions reculées du pays. Ils constituent aujourd'hui ceux que les Indiens appellent en hindi *ādivāsī*, «premiers habitants.»

La plupart des communautés rawaut de la région située autour de Raipur et de Bilaspur se réclament des Yādava, membres du clan de Krishna, le bouvier

---

[6] Translitération qui nous paraît plus proche de la prononciation locale chhatisgari (une forme dialectale du hindi) que la transcription anglaise Rawat ou Raut donnée par Russel et Hiralal (1916).

[7] Nous trouvons chez ces mêmes auteurs (vol. II: 19, 24) deux informations relatives à l'origine de ces communautés: «*The Ahirs or cowherds and graziers probably take their name from the Abhiras, another of the Scythian tribes* [...]»; et: «*Rawats, a corruption of Rajputra or a princeling is the name borne by Ahir caste in Chhattisgar.*»

divin, pour qui ils ont une vénération particulière. La longue mèche conservée au sommet de la chevelure coupée courte permettra, disent-ils, à la divinité de les reconnaître et de les tirer à elle dans l'au-delà.

Faut-il voir dans la prédilection des Rawaut pour le jeu des flûtes une fidélité de plus à cette filiation mythique? La tradition musicale de ces communautés pastorales présente, en effet, l'originalité de n'avoir que des aérophones dans son instrumentarium[8]. Nous en avons répertorié cinq, tous en bambou et tous joués avec la technique d'insufflation continue, parmi lesquels quatre sortes de flûtes, représentant des variantes organologiques du type à conduit d'air avec bloc[9].

L'*algozhua* (ou *algoja*), épais et court cylindre (17 x 5 cm) percé de cinq trous de jeu plus un pour le pouce, avec une embouchure terminale dont le conduit s'ouvre sur une large fenêtre. Faite dans un bambou plus long et plus mince avec cinq trous de jeu plus un dorsal, la *bansī* a son canal d'air délimité à l'extérieur par deux bandes végétales. La réunion de deux *bānsī*, embouchées simultanément par le musicien, constitue la flûte *bānsurī ou bandha bansī* — «*bansī* attachée» — avec cinq trous de jeu sur le tuyau mélodique et deux sur le bourdon. Même nombre et disposition des trous pour une autre flûte double appelée *murali*, ou encore *āṛā bansī*, flûte «horizontale», en raison de sa position de jeu; les deux tuyaux situés dans un même tube de bambou sont séparés par deux blocs placés de part et d'autre de l'embouchure bipartite, ouverte au milieu du tuyau, de sorte que le joueur alimente simultanément les deux conduits d'air délimités, comme pour la *bansī*, par un bandeau externe.

Position de jeu transversale et appellation de cet instrument ne sont pas sans évoquer la flûte traversière qu'on a coutume d'attribuer au *muralīdhara*, «celui qui tient la *muralī*», le Seigneur Krishna que les Yādava Rawaut revendiquent comme le divin ancêtre de leur lignée.

Quant au grand *bāns*, du sanscrit *vaṃśa*, qui désigne le bambou dont est fait l'instrument[10], il constitue un aérophone d'un type singulier.

---

[8] Lors de leurs fêtes traditionnelles, celle de Diwali notamment, les Rawaut font appel, pour accompagner leurs danses, à des musiciens d'autres communautés jouant des tambours et hautbois ou encore de la clarinette double à réservoir d'air *nakdevan* adoptée par certains groupes Rawaut et jouée également avec souffle continu.

[9] Dont la musique fera l'objet d'un disque compact *Musiques pastorales de l'Inde centrale*, à partaître en 1990 dans la collection CNRS/Musée de l'Homme.

[10] Qu'on retrouve, au féminin, dans *bansī*, *bānsurī*. Il s'agit de termes généraux pouvant désigner différentes sortes de flûtes. «*For instance, the Indo-Aryan words* venu, vamsi *and* bansri *may indicate any kind: horizontal, vertical, beaked, with or without a fipple hole. Since these names are derived from the material of which the instrument is made — bamboo (*vamsi*?) — this kind of generalization is understandable*» (Deva 1978: 106).

Bāns: «le bambou qui trompe»

A notre connaissance, les Rawaut ne semblent pas considérer leur *bāns* - organologiquement du moins — comme un instrument de musique différent de leurs autres flûtes, bien qu'ils l'insufflent comme une trompe, peut-être du fait qu'ils en jouent avec la même technique du souffle continu[11].

L'instrument

Il est taillé dans un segment de bambou, rectiligne ou courbe, de quatre entrenœuds dont les deux extrêmes sont réduits à peu près de moitié. Proche du mètre, la longueur moyenne d'un *bāns* équivaut en gros à celle de trois entrenœuds d'un bambou d'environ 3 cm de diamètre.

Il s'agit là de dimensions approximatives, étant donné qu'il n'y a pas de *bāns* standard. La taille de chacun s'évalue à partir d'étalons de mesure corporels, en l'occurrence longueur de la coudée (du coude au poing fermé), largeur de sept doigts posés côte à côte: quatre d'une main (pouce exclu) plus index, majeur et annulaire de l'autre main présentés tête-bêche et sur le dos, ou encore distance entre le pouce et l'index écartés à l'angle droit.

Avec la largeur d'un ou deux de ces doigts, le joueur, qui est souvent le facteur de l'instrument, évalue l'espace entre les quatre trous de jeu, percés au fer dans le second entrenœud; le premier trou, à partir de l'embouchure, se trouve juste au-dessous du deuxième nœud, c'est-à-dire vers le milieu du tuyau. Il semblerait que le dernier trou soit le premier à être percé. Il y a une relative équidistance entre les trois premiers, tandis que l'intervalle entre les troisième et quatrième orifices est deux fois et demie plus grand.

La dimension de l'instrument se trouve ainsi en rapport avec les mensurations des bras et des doigts du joueur. La paroi interne de l'embouchure, résultant de la coupe nette du bambou, subit un léger biseautage assez analogue à celui pratiqué sur les flûtes *ney* d'Iran et de certaines régions d'Asie centrale.

Dans les instruments qui ont souffert d'un long usage, on renforce le pourtour de l'embouchure en l'entourant d'un manchon de laiton soigneusement ajusté (fig. 6).

Le bambou lui-même, dont les points d'embranchement ont été aplanis, va se patiner à l'usage, protégé par l'huile de sésame ou de ricin dont on l'enduit régulièrement, et consolidé — notamment près des extrémités — par d'épaisses ligatures de fibres végétales ou plastiques tressées auxquelles certains joueurs ajoutent, à des fins ornementales, enfilades de perles, voire même fleurs

[11] Un film vidéo confirme la vibration des lèvres contre l'embouchure visible sur les photographies, et il montre également en détail la technique respiratoire (Dournon 1985).

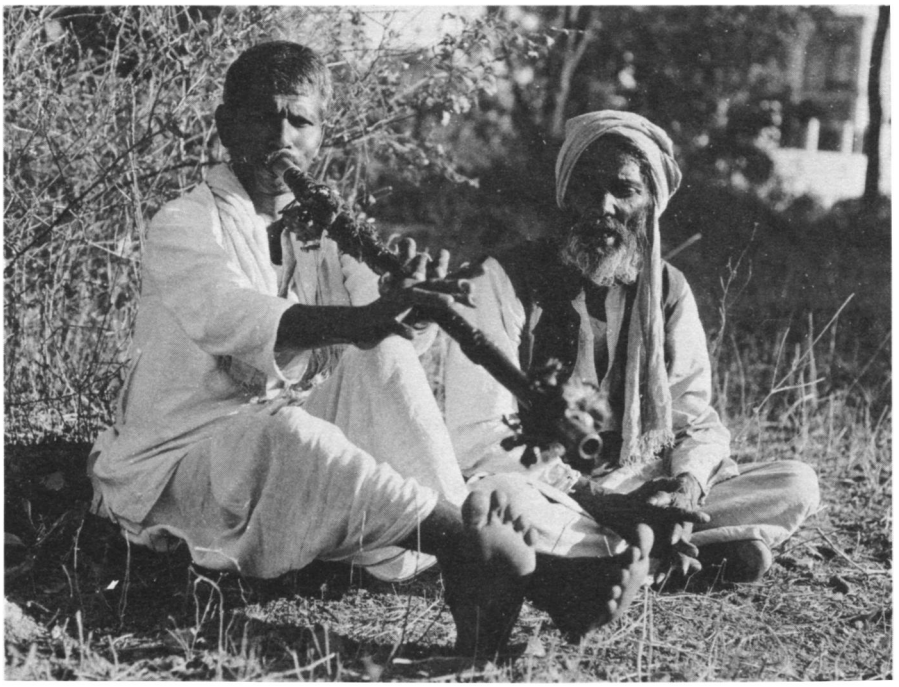


Fig. 6: Joueur de *bāns* et chanteur, deux Rawaut du village de Tilipanda. Madhya Pradesh, district de Raipur, 1978. Photo: G. Dournon.

naturelles. Le bambou destiné aux *bāns* fait l'objet d'un choix minutieux. Il n'est coupé qu'à une certaine période de l'année correspondant au degré de maturité adéquat de la canne (les Rawaut préconisent les nuits de pleine lune...). On veille en particulier à ce que la paroi du segment de bambou ne soit pas détériorée par les insectes.

Musique et jeu

Le jeu du *bāns* (comme celui de la flûte *naṙ*) est exclusivement masculin. Là encore, les musiciens préfèrent le jeu nocturne qui a, d'après eux, une bonne influence sur les sonorités de l'instrument. Le musicien joue accroupi, ou assis sur le sol, les jambes croisées en tailleur. Après en avoir soigneusement humidifié les parois interne et externe, il tient le tuyau face à lui, en appuyant l'ouverture contre ses lèvres rapprochées. L'émission des sons s'accompagne d'un double mouvement du musicien qui imprime au *bāns* un balancement latéral et de haut en bas.

Quand il abaisse l'instrument, le joueur en fait reposer l'extrémité au sol, tout en appuyant le coude sur son genou droit. Ce temps de repos succède à la phase de tension correspondant à la levée et au maintien, par les deux bras

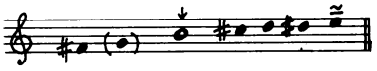
tendus dans une position inconfortable, d'un lourd tube de bambou de près d'un mètre de long ne reposant, de fait, que sur les pouces. Tenue de l'instrument et technique respiratoire requièrent une grande énergie, et les bons joueurs se rencontrent surtout parmi les hommes jeunes ou dans la force de l'âge.

En ce qui concerne le doigté, l'obturation des trous 1 et 2 se fait avec la première phalange de l'index et du majeur de la main gauche (comme c'est le cas pour la plupart des instrumentistes, mais pas pour tous), tandis que c'est l'articulation entre la troisième et la deuxième phalange de l'index et la dernière de l'annulaire de l'autre main qui contrôlent respectivement les trous 3 et 4 (fig. 7).

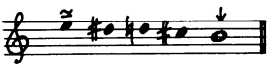
Quel que soit l'instrument, la note la plus grave s'obtient en bouchant les quatre trous et la tonique, située à une quarte supérieure, en ouvrant le dernier trou. En tenant compte de toutes les notes entendues, l'ambitus, inférieur à une octave, ne dépasse pas une septième mineure (notation C)[12].

La mélodie du *bāns*, de caractère descendant[13], est basée sur une échelle de cinq degrés (notation D).

Notation C



Notation D



Quand elle accompagne le chant (*bāns gīt*), la trompe s'efforce d'en suivre la ligne mélodique, à l'exception de la note la plus basse qui demeure un ton au-dessous de la plus grave de la voix.

La technique respiratoire mise en œuvre dans le jeu de *bāns* est celle dite du souffle continu (appelée *śvās ou sāns* pour la distinguer de la respiration normale *phūnk*) qui permet de produire un son ininterrompu. L'air inhalé par le nez alimente tout à la fois les poumons et les cavités buccale et abdominale qui se gonflent et se dégonflent avec un léger décalage. L'air stocké dans la bouche est envoyé sous pression dans le tuyau pour ébranler le volume d'air par l'intermédiaire de la vibration des lèvres tendues, jouant le rôle d'anches bilabiales, selon le terme d'André Schaeffner. L'expression couramment utilisée en anglais de *lip-reed instrument*, qui englobe cors, trompes et trompettes, s'avère ici particulièrement adéquate. Le timbre des *bāns* rappelle d'ailleurs celui d'une clarinette basse comme l'*arghūl* égyptien, tandis que, pour un auteur indien, les sonorités singulières produites par cet aérophone évoquent «*the thundering of clouds or the hoofs of wild beasts*» (Parmar 1972: 130).

---

[12] Notations musicales avec la collaboration de Tràn Quang Hai (U.P.R. 165 du CNRS).

[13] Corroborant la remarque de Deva (1978: 131) sur les mélodies indiennes de caractère descendant: «*in such descending music, it is usual to find that relation of fourth* madhyama bhava *are important.*»

Fig. 7: Jeu de *bāns* par Tularam Yadav. Village de Chhaparwah, district de Bilaspur. Photo: G. Dournon. L'instrument, aujourd'hui dans les collections du Musée de l'Homme, présente une légère courbure. Longueur totale: côte convexe 101 cm, concave 99 cm. Longueur des sections internodales (à partir de l'embouchure): 15 cm, 33 cm, 34 cm, 18 cm. Distance de l'embouchure au 1er trou: 50,5 cm; du 1er au 2e: 3,5 cm (correspondant à l'intervalle d'un demi-ton); du 2e au 3e: 3,8 cm (entre un demi-ton et un ton); du 3e au 4e trou: 8 cm (tierce mineure). Diamètre supérieur 2 cm, diamètre inférieur 1,5 cm; épaisseur du bambou 0,8 cm.

L'ornementation s'obtient, pour l'essentiel, en combinant l'augmentation de la tension des lèvres et de leur pression sur l'embouchure avec l'intensification du souffle.

Il faut remarquer que le jeu de *bāns* ne recherche pas la production d'harmoniques, à la différence des trompes en bois de forme voisine, mais sans trou de jeu, telles que les *djidjeridu* des Aborigènes d'Australie pratiquant également la respiration continue.

Peut-on attribuer cette particularité à un choix esthétique ou serait-elle due à des raisons acoustiques, comme la présence des trous de jeu qui permettent de modifier aisément le volume de la colonne d'air pour produire la ligne mélodique?

Bāns gīt ou chant avec *bāns*

Les Rawaut jouent du *bāns* en solo ou en duo et pour accompagner un répertoire de ballades dites *bāns gīt*, chantées à l'unisson par un petit groupe d'hommes (fig. 8).

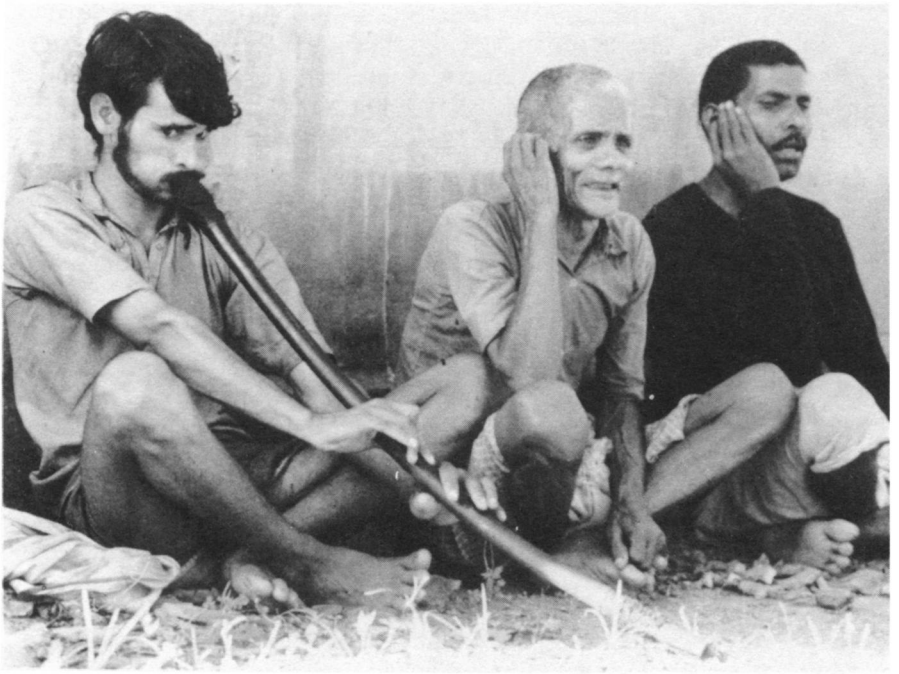


Fig. 8: *Bāns gīt* chanté par deux Rawaut du clan Yadava, accompagnés au *bāns* par Sitaram Yaduv. Village de Chhaparwah, 1980. Photo: G. Dournon.

Ces ballades font alterner séquences vocales et interludes instrumentaux. Elles sont composées de versets chantés sur les cinq tons de la mélodie, entremêlés d'interventions déclamées que soutient en général un seul *bāns*. Du fait de l'imprécision de la hauteur, c'est en modifiant la puissance du souffle que l'instrumentiste peut s'ajuster à la mélodie chantée. Lorsqu'il accompagne les chanteurs, ainsi que dans les interludes instrumentaux où il reproduit la mélodie du chant, le joueur émet périodiquement un son guttural qui se superpose à la tonique du *bāns* et l'amplifie. Cet effet voco-instrumental est produit dans la phrase précédant celle qui conclut la séquence.

Les ballades, chantées en chhattisgari, mêlent à des histoires locales celles célébrant le passé légendaire des Rawaut. Certaines d'entre elles, comme «Raja Mahari» et «Lorik Manjar», racontant des histoires d'amour contrariées, sont très appréciées. «*Sung in longer notes, the ballad holds a stirring appeal of the romance of the medieval type*» (Parmar 1972: 86).

La narration chantée, toujours de longue durée, est le plus souvent choisie en fonction d'un événement particulier, tel que la naissance d'un enfant, les fiançailles, le départ de l'épouse vers la maison du marié, ou encore le treizième jour suivant la mort d'un ancien. Les titres de ces ballades, «Kanwa Digambar Raut», «Gujaraj Raut» et autres «Muhara Raut», marquent leur appartenance à la culture ancestrale des pasteurs rawaut. Le *bāns* en est l'instrument d'accompagnement spécifique.

Est-ce ce rôle ou une raison d'ordre religieux qui confère au *bāns* le caractère sacré que les Rawaut lui attribuent? A l'encontre de leurs autres instruments de musique que tout un chacun peut jouer à n'importe quel moment, en particulier en gardant les troupeaux, la trompe *bāns* n'intervient pas indifféremment et, même si son usage n'est pas véritablement ritualisé, il s'accompagne néanmoins d'un certain cérémonial. C'est ainsi que le musicien ne commence pas à en jouer sans avoir porté le bambou à son front en signe de respect et sans s'être recueilli un moment. Il semble que, au sein de la communauté, la considération pour l'instrument rejaillisse sur la personne du joueur.

En résumé, le parallèle entre ces deux aérophones de tradition pastorale nous permet de distinguer deux sortes d'oppositions relatives à la fonction socioculturelle et au jeu des instruments.

L'usage du *bāns*, collectif et sacralisé, se distingue de celui de la flûte *nar̤*, individuel et profane.

La différence essentielle réside toutefois dans les techniques de jeu qui font qu'un long tube percé de quatre trous et pourvu d'une embouchure terminale simple s'avère être, ici la flûte *nar̤* et ailleurs la trompe *bāns*.

La technique respiratoire diffère également: discontinue avec émission simultanée d'un bourdon vocal pour l'une et, pour l'autre, souffle continu permettant une émission sonore ininterrompue.

Les ressemblances, en revanche, sont nombreuses en ce qui concerne les domaines aussi bien culturel qu'organologique et musical.

On trouve, en effet, ces deux instruments au sein de groupes indo-aryens à vocation pastorale qui, vivant au nord et au centre de l'Inde, sont anthropologiquement proches.

Considérant les répertoires, on se rend compte que chaque instrument est associé à un genre de ballades chantées dont les thèmes — l'amour au Rajasthan, l'épopée chez les Rawaut — sont particulièrement riches dans les communautés pastorales nomadisantes.

En ce qui concerne la facture des deux aérophones, elle ne diffère, comme on l'a vu, que sur des détails portant, notamment, sur l'emplacement des quatre trous de jeu, dans la dernière portion du tuyau pour la flûte, proche du centre pour la trompe, ainsi que sur leur rapport d'équidistance: entre 1 et 2, 3 et 4 pour le *nar̤*, 1 et 2, 2 et 3 pour le *bāns*.

Quant au style de jeu particulier du *nar̤* qui superpose un bourdon vocal à la mélodie de la flûte, n'en retrouve-t-on pas comme un écho dans le son guttural émis par le joueur de *bāns*, pour faire ressortir certaines notes graves de son instrument?

La singularité de la longue trompe avec trous de jeu des Rawaut est d'autant plus remarquable qu'elle s'inscrit dans une «panoplie» d'aérophones composée essentiellement de flûtes jouées, rappelons-le, avec une même technique d'insufflation et que, à notre connaissance, il n'en existe pas d'autre exemple, de facture proche ou lointaine, non seulement au Madhya Pradesh, mais peut-

être dans toute l'Inde[14]. Singularité qui soulève un certain nombre de questions sur l'origine de l'instrument.

Si la flûte *naṙ* représente indéniablement l'avatar le plus oriental et le plus long du *ney*, où situer le *bāns* qui lui ressemble tant? Ne pourrait-on pas le considérer comme une autre variante régionale — plus orientale encore — de ce type de flûte désigné par le nom persan du roseau[15]? Son utilisation au cours des âges aurait amené, pour des raisons ignorées (peut-être liées à l'efficacité sonore), une modification de la technique de jeu résultant d'une dérive de la position réciproque des lèvres du musicien et de l'embouchure. Celle-ci, se déplaçant de la commissure vers le milieu des lèvres, aurait provoqué une tension nouvelle avec pression sur l'ouverture du tuyau pour contrôler le débit d'air, comme le font, avec leurs anches, les joueurs de hautbois et de clarinette, instruments dont l'existence dans la région est patente.

Ce ne serait pas le seul cas d'instrument d'un type donné, joué avec la technique d'un autre. Le pincement des cordes d'une vièle en est l'exemple le plus banal. Certaines flûtes avec une embouchure terminale, simple ou biseautée, peuvent être également (sinon aisément) insufflées avec vibration des lèvres comme une trompe droite, et réciproquement. On a pu l'expérimenter avec le *bāns* figurant dans les collections du Musée de l'Homme dont on arrive à tirer des sons lorsqu'il est embouché obliquement et insufflé comme une flûte.

Il n'en reste pas moins que, s'il y a eu modification du mode de mise en vibration de la colonne d'air, celle-ci n'a pas eu d'incidence sur la facture instrumentale. La conservation des trous de jeu explique peut-être pourquoi, à l'encontre de ce qui est généralement le cas pour les trompes, il n'y a pas production d'harmoniques dans le jeu du *bāns*.

Le fait que la technique de mise en vibration propre aux trompes soit appliquée à un instrument se présentant comme une flûte contribue à faire de cet aérophone indien un exemple rarissime — et peut-être unique — de trompe droite pourvue de trous de jeu[16]. Tant il s'avère que, dans certains cas, la technique de jeu ne peut être déduite avec certitude de la seule facture instrumentale.

C'est l'enquête sur le terrain, dont la nécessité dans notre domaine n'est plus à démontrer, qui nous aura permis d'identifier la trompe — ou le cornet — par-delà l'apparence «flûteuse» de l'instrument.

---

[14] Les populations dravidiennes Muria et Maria du Bastar font usage de trompettes en corne et en métal sans trou de jeu.

[15] Comme le terme *bāns* fait référence à son matériau, le bambou (*vaṃśa*).

[16] Si l'on excepte les trompes à trous (ou cornets) en bois ou en corne d'animal des musiques populaires d'Europe septentrionale, ainsi que les instruments (cornets et serpents) de la tradition classique occidentale dont la facture est bien différente de celle des *bāns* du Madhya Pradesh.

Bibliographie

CASTELLENGO M.
1976 *Contribution à l'étude expérimentale des tuyaux à bouche.* Thèse de doctorat, Université de Paris VI.

DEVA B.C.
1978 *Musical instruments of India.* Calcutta.

DICK A.
1984 «*Nar*». *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* S. Sadie Ed. London: Mac Millan.

DOURNON G.
1981 «Le souffle continu en Inde». *Jazz Hot* (Paris) 385: 39.

1984 «*Algoja, bans, bansi, murali*». *The New Grove Dictionary of Musical Instruments.* S. Sadie Ed. London: MacMillan.

DUBEY K.C.
1964 *Bendri, a village survey.* Census of India, Madhya Pradesh, District Raipur, Tahsil Raipur, vill. Bendri. Delhi.

KOTHARI K.
1977 *Folk musical instruments of Rajasthan.* Borunda: Rajasthan Institute of Folklore.

PARMAR S.
1972 *Ballades and folk narratives of Madhya Pradesh.* Journal of Sangeet Natak Akademi, New Delhi.

RUSSEL R.V. & HIRARAL
1916 *Tribes and castes of the Central Provinces.* London.

SCHAEFFNER A.
1936 *Les instruments de musique des origines à nos jours. Introduction ethnologique à la musique instrumentale.* Paris: Mouton (3e édition 1968).

SLOBIN M.
1976 *Music in the culture of Northern Afghanistan.* Tucson: University of Arizona Press.

VITET B.
1982 «Explications complémentaires sur le souffle continu». *Jazz Hot* (Paris) 395: 27.

Discographie

DOURNON G.
1976 *Flûtes du Rajasthan.* Le Chant du Monde LDX 76645.

1989 *Flûtes du Rajasthan.* CD réédition revue et augmentée. Le Chant du Monde. LDX 274645.

SAKATA T. & L.
1971 *Folk Music of Afghanistan.* Vol. 2. Lyricord LLST 7231.

Filmographie

DOURNON G.
1985a *Musiques et musiciens du Rajasthan.* Paris: CNRS (vidéo 90 mn).
1985b *Musiques et musiciens du Madhya Pradesh.* Paris: CNRS (vidéo 30 mn).

ORGANOLOGIE ET SYMBOLISME DANS LA TRADITION TIBÉTAINE
Le cas de la clochette *dril-bu* et du tambour *ḍamaru/cang-te'u*

Mireille Helffer

Lors des célébrations effectuées dans un monastère bouddhiste tibétain, et quelle que soit l'école religieuse concernée[1], la petite table basse placée devant le maître de cérémonie porte toujours un certain nombre d'accessoires parmi lesquels on distingue une clochette à main — la *dril-bu* - et un petit tambour en forme de sablier — le *ḍamaru* dit aussi *cang-te'u*. Ces deux objets, en dépit de leur rôle sonore indéniable, ne sont pas classés par les Tibétains au nombre des instruments de musique (*rol-cha*), mais considérés comme des objets rituels chargés de valeur symbolique, ou encore comme les attributs de différents maîtres religieux, bouddhas[2], protecteurs de la religion bouddhique[3].

L'observation ethnographique et muséographique, combinée à l'apport des sources textuelles et de l'iconographie, permet de mieux saisir la place exceptionnelle tenue par le couple *ḍamaru/dril-bu* dans la musique rituelle tibétaine[4].

---

[1] Le bouddhisme qui s'est implanté au Tibet appartient à la tendance désignée par l'appellation «Véhicule du Diamant» (sanscr. Vajrayāna, tib. Rdo-rje theg-pa) ou Véhicule des «formules magiques» (sanscr. Mantrayāna, tib. Sngags kyi rgyud); au cours des siècles se sont distinguées des écoles différentes: les «anciens» (rnying-ma-pa), «ceux de la tradition orale» (bka'-brgyud-pa), ceux du monastère de Sa-skya (sa-skya-pa), «les vertueux» (dge-lugs-pa). Pour un exposé général concernant les religions du Tibet, on se reportera à Blondeau (1976).

[2] Le qualificatif d'«éveillé» (*buddha*) s'applique prioritairement au Bouddha historique Śā kyamuni, mais, dans la tradition tibétaine, il sert aussi à désigner des êtres parvenus à l'illumination, tels que les bouddhas des cinq directions (centre, est, sud, ouest, nord), les bouddhas de la médecine, etc. En ce qui concerne la description des différents bouddhas, de leurs attributs, de leurs partenaires mystiques, comme pour la définition de nombreux termes techniques relatifs à l'iconographie du bouddhisme, on consultera avec profit Mallmann (1975) ou Olschak (1973).

[3] L'ouvrage de référence concernant les innombrables «protecteurs de la religion» (sanscr. *dharmapāla*, tib. *chos-skyong*) que reconnaît le bouddhisme tibétain, demeure Nébesky-Wojkowitz (1975).

[4] Depuis 1982, j'ai régulièrement fait état de la progression de mes connaissances en ce domaine dans des communications et publications s'adressant plus particulièrement à mes collègues tibétologues.

Fig. 1: Kegar rin-po-che tient dans sa main droite un *ḍamaru* en bois et un sceptre rituel *rdo-rje*, dans sa main gauche une cloche *dril-bu* dont le manche est formé d'un demi *rdo-rje* à cinq pointes. Sur la table sont posés différentes accessoires rituels, parmi lesquels une cloche *dril-bu* et un *rdo-rje* à neuf pointes. Népal, Dolpo. Photo: Corneille Jest, 1960.

La clochette *dril-bu*

La *dril-bu*, tout comme le sceptre rituel *rdo-rje*[5] avec lequel elle forme une paire, ont été hérités de l'Inde où, dès le début de l'ère chrétienne, ils étaient

[5] Le terme de *rdo-rje*, littéralement «seigneur des pierres», évoque pour les Tibétains l'indestructibilité du diamant et désigne la sorte de sceptre rituel en forme de petite haltère qui, dans la tradition védique, servait d'arme au dieu Indra. Pour les bouddhistes, le *rdo-rje* représente le pouvoir magique indispensable pour soumettre les forces qui s'opposent à la propagation de la doctrine.

connus sous les noms respectifs de *ghaṇṭā* et *vajra*. Du fait que le manche de la *ghaṇṭā* était surmonté d'un demi-*vajra*, la clochette elle-même a été désignée par le terme de *vajraghaṇṭā*, ce qui, traduit en tibétain, a donné *rdor-dril* (contraction de *rdo-rje* et *dril-bu*). Ce type de cloche a d'ailleurs largement suivi l'expansion bouddhique en Asie, puisqu'on en connaît nombre de spécimens anciens aussi bien au Japon qu'en Indonésie[6].

La *dril-bu*, telle qu'on peut l'observer de nos jours et telle que la fabriquent encore quelques artisans tibétains réfugiés en Inde (Ronge 1980), se compose de deux parties fondues séparément dans des alliages différents: le manche *yu-ba* et le corps *khog-pa*.

Les informateurs tibétains sont unanimes à déclarer que les *dril-bu* doivent être faites en *li* et distinguent différentes qualités de *li* selon la coloration de l'alliage:

— *li* blanc (*li-dkar*);
— *li* rouge (*li-dmar*) qui, d'après un informateur interrogé à Kathmandou par C. Jest, serait à base de *khro-dmar* (cuivre et étain) et *ti-tsa* (zinc);
— *li* noir (*li-nag*), composé de *li* rouge auquel on ajouterait de l'or et de l'argent, l'argent étant supposé favoriser la beauté du son (*snyan-po*) et la résonance, tandis que la présence de l'or entraînerait un son plus pur et plus clair (*gsal-po*).

Les analyses effectuées sur une *dril-bu* du British Museum (O.A. 1948-7-16.11b) ont donné les résultats suivants:

— pour le corps de la cloche: cuivre 78%, étain 19,8%, auxquels s'ajoutent des traces de plomb, d'argent, de fer, de nickel et de zinc;
— pour le manche de la cloche: cuivre 87%, zinc 9%, avec des traces de plomb et d'étain (Oddy & Zwalf 1981).

On a donc affaire à différentes catégories d'alliages de bronze. Dans un ouvrage technique (deux fois réédité dans la dernière décennie, mais dont une copie manuscrite était conservée au British Museum, Ms Or. 11574), un auteur non identifié jusqu'ici, le *sngags-'chang*[7] Hūṃkara Dzaya, consacre à la *dril-bu* une cinquantaine de vers de neuf syllabes qui proposent une classification des *dril-bu* reposant sur l'origine géographique des cloches: Pays Hor, Chine, Tibet. Il n'est pas ici question des métaux qui entrent dans la composition de l'alliage, mais plutôt de la qualité de la facture et du son obtenu, ou de la présence de l'or qui accroît la valeur de l'objet considéré: les indications fournies demeurent néanmoins trop vagues pour qu'elles permettent de classer les *dril-bu* connues dans ces trois catégories.

---

[6] Des représentations de ces différentes catégories de cloches figurent dans le remarquable catalogue édité par Zwalf (1985) (voir N° 202: 144 [Tibet]; N° 270: 190 [Indonésie]; N° 375: 258 [Japon].

[7] Le titre d'«expert en mantra» (sanscr. *mantradhāra*, tib. *sngags-'chang*) est donné aux religieux ayant acquis la maîtrise des formules sacrées dites *mantra*

Les prescriptions relatives à la taille et aux proportions de la *dril-bu* doivent être recherchées dans différents textes canoniques regroupés dans les grandes collections du *Bka'-'gyur* et du *Bstan-gyur* et appartenant souvent à la catégorie des *Tantra*[8]. C'est ainsi que, selon le *Shri Vajraḍāka nāma mahatantrarāja* (TPP vol. 2/N° 18, ch. 31), la cloche dite «de la connaissance adamantine» ou *ye-shes rdo-rej'i dril-bu* doit avoir douze «doigts» (*sor-mo*) de haut, tandis que la cloche dite «des héros» ou *dpa-bo'i dril-bu* ne doit pas dépasser neuf doigts de haut; dans d'autres traditions, la taille des *dril-bu* devrait être comprise entre huit et vingt-deux *sor-mo*. Ces indications ne peuvent être prises qu'à titre de valeurs approximatives puisque, comme on s'en doute, la valeur exacte du *sor-mo* n'a jamais fait l'objet d'une définition. Les mêmes textes de base précisent en outre que, dans tous les cas, la hauteur du corps de la cloche (*khog-pa*) doit être égale à celle du manche (*yu-ba*) et au diamètre de l'ouverture (*kha*, «bouche»). Un diagramme publié récemment dans un ouvrage consacré aux principes de l'art tibétain (Gega Lama 1983, II: 161), et que l'on trouve reproduit ci-dessous (fig. 2) avec quelques modifications, indique clairement ces proportions idéales: la hauteur du manche, comme la hauteur du corps et le diamètre de l'ouverture y sont tous trois divisés en douze unités égales.

Non contents de faire connaître les proportions qui doivent être respectées, les textes s'attardent longuement sur les caractéristiques générales de l'instrument du point de vue de l'ornementation et de la valeur symbolique qui lui est attachée. La comparaison des textes les plus fréquemment cités s'est avérée fastidieuse, et l'on se contentera ici d'en résumer le contenu.

En ce qui concerne le «corps» de la cloche:

— L'extérieur — la partie que l'organologie occidentale désigne par le terme de «jupe» — comporte habituellement des «ceintures» de *rdo-rje* (en haut et en bas) bordées de «rosaires de perles» et doit être décoré de guirlandes en «colliers et demi-colliers» (*dra-ba dra-phyed*) qui encadrent des symboles variés, tels que «roue de la loi» (*'khor-lo*), *rdo-rje*, «joyau» (*rin-chen*), «lotus» (*padma*), «épée» (*ral-gri*). Il s'agit là des attributs des bouddhas traditionnellement placés dans les différentes directions: centre, est, sud, ouest et nord. Pour exprimer la perfection de leur état, ces cinq bouddhas sont également désignés par les épithètes de *jīna* (tib. *rgyal-ba*), c'est-à-dire «les vainqueurs» ou de *tathāgata* (tib. *de-bzhin gshegs-pa*), c'est-à-dire «ceux qui sont parvenus à un tel état [que le Bouddha]».

— Sur le sommet de la cloche — le «cerveau» de l'organologie occidentale — doivent se trouver, inscrites dans les huit pétales d'un lotus épanoui (*padma 'dab-brgyad*), les «syllabes-germes» (sanscr. *bīja*, tib. *sa-bon*) de huit

[8] Les *Tantra*, expression de la gnose indienne, traitent des méthodes et pratiques destinées à favoriser une illumination rapide. Traduits en tibétain, ils ont pris place dans la section *Rgyud* du Bka'-'gyur et ont fait l'objet de diverses classifications dont celle du Bu-ston (1290-1364) qui distingue: *kriyatantra, caryatantra, yogatantra, anuttara-yogatantra.*

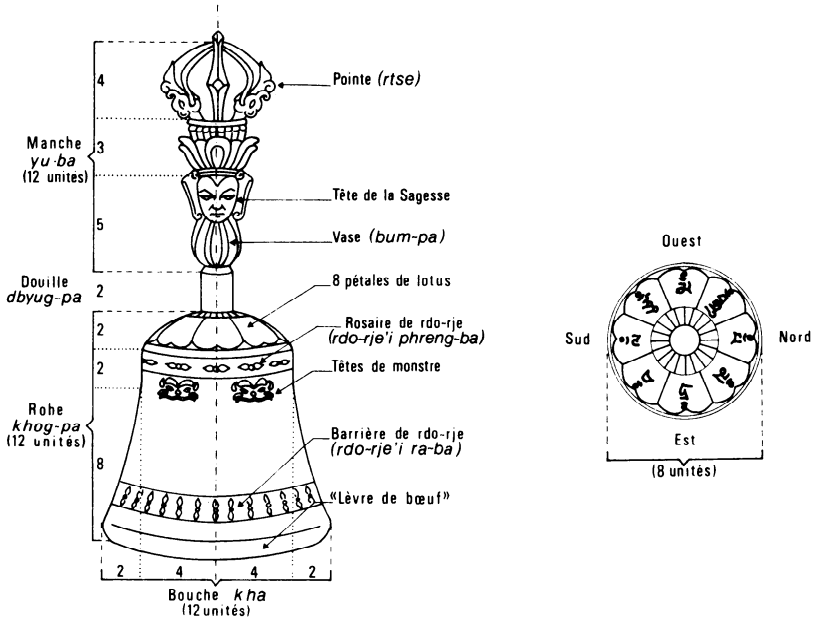


Fig. 2: Diagramme illustrant les proportions d'une cloche *dril-bu* et la disposition des «syllabes-germes» inscrites sur le «cerveau» de la *dril-bu*. D'après Gega Lama, p. 161.

déesses, partenaires mystiques ou parèdres des différents bouddhas. Bien qu'il y ait accord sur le nom des déesses qui doivent être placées aux quatre points cardinaux, l'orientation qui leur est donnée varie selon le *Tantra* qui sert de référence. Une des orientations prévues est la suivante:

à l'est[9]: «La salvatrice», Sgrol-ma (sanscr. Tārā), dont la syllabe-germe est TĀṂ;

au sud: «Celle qui éclaire», Sans-rgyas-spyan (sanscr. Locanā), dont la syllabe-germe est LĀṂ;

à l'ouest: «Qui est mienne», Bdag-ma (sanscr. Māmakī), dont la syllabe-germe est MĀṂ;

au nord: «Celle qui est vêtue de blanc», Gos dkar-mo (sanscr. Pandaravasinī), dont la syllabe-germe est PAṂ.

Les déesses placées aux points intermédiaires étant moins connues, un certain flottement est observable quant aux noms qui leur sont attribués. Dans le *Vajraḍākatantra*, déjà cité, on trouve les noms de Mdog-mdzes, Sbrang-rtsi,

[9] Il s'agit ici d'un est théorique, conventionnellement placé face au méditant.

Yid-'ong-ma, Rin-chen 'khyil-ma que seul un texte du maître sa-skya-pa Blo-gros rgyal-mtshan a permis d'identifier grâce aux épithètes et aux syllabes-germes qui étaient attribuées à chacune d'entre elles; il s'est avéré que les quatre déesses complémentaires étaient les suivantes:

— Mdog-mdzes/Mdog-bzang, dite aussi Nor-'dzin-ma/Nor-rgyun-ma, correspond au sanscrit Vasudhāra, d'où la syllabe-germe BAṂ;

— Sbrang-rtsi (épithète du miel) est aussi «La délicieuse» Mngar-ma, dont la syllabe-germe est TSUṂ, en accord avec son nom sanscrit de Tsundā;

— Yid-'ong-ma est aussi 'Od-can ou Khro-nyer-can, «La grimaçante», dont la syllabe-germe BHRIṂ est en accord avec son nom sanscrit de Bhṛkuṭī;

— Rin-chen 'khyil-ma est aussi «Celle au rosaire de rdo-rje», Rdo-rje'i phreng-ba-ma, ce qui justifie la syllabe-germe MĀṂ en accord avec la Mālā du sanscrit[10].

De son côté, le manche qui surmonte le corps de la cloche obéit à une structuration constante: la base en est constituée par un «vase d'abondance» (sanscr. *pūrnaghaṭa*, tib. *bum-pa*) qui est parfois remplacé par un anneau; au-dessus prend place «le visage de la sagesse» (*shes-rab gyi gdong*) couronné et surmonté d'un lotus à huit pétales (*padma 'dab-brgyad*) d'où surgissent les pointes d'un demi *rdo-rje* à cinq (*rtse lnga-pa*) ou neuf pointes (*rtse dgu-pa*). Les différentes pointes du demi *rdo-rje* à cinq pointes — pointe centrale rectiligne autour de laquelle se groupent quatre pointes curvilignes se rejoignant au sommet — symbolisent pour leur part les cinq bouddhas dont les attributs figurent sur la robe de la cloche, à savoir: au centre, Vairocana (tib. Rnam-snang), l'«Illuminateur»; à l'est, Akṣobhya (tib. Mi-bskyod-pa), «L'Inébranlable»; au sud, Ratnasambhava (tib. Rin-'byung), «Né du Joyau»; à l'ouest, Amitābha (tib. 'Od-dpag-med), «Lumière infinie»; au nord, Amoghasiddhi (tib. Don-yod grub-pa), «celui dont l'accomplissement n'est pas vain».

En outre, le manche doit être fixé de façon que la tête de la sagesse se trouve regarder vers l'est et donc, si l'on s'en tient à l'orientation des syllabes-germes, au-dessus de la syllabe-germe de Tārā[11].

Ces caractéristiques générales, théoriquement valables pour toutes les *dril-bu*, n'empêchent pas que, dès la rédaction des *Tantra*, on distinguait différentes catégories de *dril-bu* dont les particularités ne sont pas toujours faciles à saisir mais semblent s'être maintenues au cours des âges. Trois catégories de *dril-bu* étaient initialement reconnues:

---

[10] Certaines identifications, proposées dans Helffer (1982, 1983), ont pu être révisées grâce aux données fournies par d'autres textes tibétains plus précis que ceux dont je disposais.

[11] Selon Klong-rdol bla-ma, le «visage de la sagesse» doit être orienté face à la syllabe *LĀṂ* ou face à la syllabe *MĀṂ*, situées sur le cerveau de la cloche.

1. la cloche de la sagesse adamantine (*ye-shes rdo-rje'i dril-bu*) surmontée d'un demi *rdo-rje* à neuf pointes;
2. la cloche «des héros» (*dpa'-bo'i dril-bu*), dépourvue d'ornements et, comme on l'a vu, de petite taille;
3. la cloche dite «des Tathāgata» (*de-bzhin ghegs-pa'i dril-bu*), surmontée d'un demi *rdo-rje* à cinq pointes.

Par la suite, une division en cinq catégories a été connue, puis la première catégorie a été associée au bouddha primordial Vajrasattva (tib. Rdo-rje sems-dpa'), avant que le savant Dge-lugs-pa Klong-rdol bla-ma (1719-1805) ne parvienne à une classification en deux catégories, ne conservant que celle de la cloche des héros et celle de la cloche des Tathāgata; cette dernière étant subdivisée en plusieurs sous-catégories, selon le ou les smyboles figurant sur la jupe: succession de roues de la loi (*'khor-lo*), de rdo-rje, de lotus, de joyaux ou d'épées, ou encore juxtaposition de huit symboles différents sur la jupe d'une même cloche. Cette dernière disposition est décrite aussi bien par le savant bon-po[12] Kun-grol grags-pa 'Ja'-tshon snying-po (né en 1700) (cf. Helffer 1983) que par le maître rnying-ma-pa 'Jigs-med gling-pa (1730-1799) qui propose la distribution suivante:

à l'est:	la roue de la loi (*'khor-lo*)
au sud:	le joyau (*rin-chen*)
à l'ouest:	le lotus (*padma*)
au nord:	l'épée (*ral-gri*)
au sud-est:	l'œil (*spyan*)
au sud-ouest:	le sceptre rituel (*rdo-rje*)
au nord-ouest:	le lotus (*padma*)
au nord-est:	le lotus *utpala*

L'examen attentif d'un corpus de plus de cinquante *dril-bu* appartenant à des collections diverses, publiques et privées (Helffer 1985: pièce annexe 2: 65-66), permet de dire que leurs caractérisiques ne s'écartent pas sensiblement des prescriptions établies par les textes et qu'elles présentent une remarquable fidélité à la tradition en ce qui concerne la facture et l'ornementation des objets. Parmi ces cloches, il y a lieu de distinguer:

1. un groupe relativement modeste de petites cloches dont la hauteur est inférieure à 15 cm;
2. un groupe, majoritaire dans le corpus considéré, où les cloches mesuraient entre 16 et 18 cm;

[12] On appelle *bon-po* les adeptes de la religion du Bon qui, dans la forme qu'on lui connaît actuellement, présente des analogies avec l'école rnying-ma-pa du bouddhisme tibétain.

3. un groupe limité de cloches de plus grande taille, atteignant 22 à 25 cm de hauteur et considérées, par certains informateurs, comme des «cloches de monastère» (par opposition aux cloches destinées à un usage privé).

Il n'est malheureusement pas possible, dans l'état actuel des connaissances, de proposer une équivalence entre les tailles préconisées dans les textes (et données en *sor-mo*) et les tailles indiquées par la mesure des objets du corpus.

Pour ce qui touche à l'exactitude des proportions entre le manche, la hauteur de la jupe et le diamètre de l'ouverture, elle demeure délicate à évaluer du fait que, dans de nombreux cas, les cloches dont on dispose n'ont visiblement plus leur manche d'origine.

Même si, dans le contexte particulier de l'exil, les religieux ne semblent pas se soucier beaucoup des caractéristiques des *rdo-rje* et *dril-bu* qu'ils utilisent, ils n'en manifestent pas moins un grand respect pour ces deux objets qui leur ont été remis solennellement au cours d'initiations prenant place dans le cycle de leur formation religieuse. Ils ont appris à les tenir et à les manier selon certains gestes codifiés (sanscr. *mudrā*, tib. *phyag-rgya*) qui ne font souvent que reproduire les données de l'iconographie bouddhique.

Il est en effet facile de constater que *rdo-rje* et *dril-bu* sont donnés comme attributs de nombreux maîtres religieux, à commencer par quelques-uns de ces quatre-vingt-quatre «maîtres accomplis» (sanscr. *mahāsiddha*, tib. *sgrub-thob*) dont la tradition écrite et iconographique a perpétué le souvenir; parmi ceux-ci, il en est même un dont le nom dérive précisément de la cloche: il s'agit de Ghaṇṭapāda (tib. Dril-bu-pa), le plus souvent représenté avec le *rdo-rje* et la cloche (fig 3).

Les mêmes instruments, tenus respectivement dans la main droite et la main gauche, constituent les seuls attributs de deux des Bouddhas primordiaux: «Celui qui tient le *rdo-rje*», Vajradhāra (tib. Rdo-rje-'chang) dont les mains sont croisées sur la poitrine dans le geste dit «de l'étreinte de la partenaire mystique», et «L'être de diamant», Vajrasattva (tib. Rdo-rje sems-dpa') qui présente le *rdo-rje* de sa main droite placée à la hauteur de la poitrine, tandis que de sa main gauche, appuyée sur la hanche, il tient la cloche, ouverture dirigée vers le haut. Enfin, plusieurs «protecteurs de la religion» (sanscr. *dharmapāla*, tib. *chos-skyong*), dont le plus connu est sans doute Saṃvara (tib. Bde-mchog), tiennent eux aussi *rdo-rje* et *dril-bu* dans leurs mains principales.

Il y a lieu de souligner que la présence (ou le choix) d'un *rdo-rje* à cinq ou neuf pointes et de la cloche qui l'accompagne n'est pas laissée au hasard: tandis que le *rdo-rje* à cinq pointes et la *dril-bu* surmontée d'un demi *rdo-rje* à cinq pointes vont de paire avec des divinités de caractère paisible (*zhi-ba*) et sont de ce fait associés aux actions rituelles de type paisible ou favorisant l'accroissement des biens (*zhi-ba'i las* et *rgyas-pa'i las*), les *rdo-rje* à neuf pointes et les *dril-bu* surmontées d'un demi *rdo-rje* à neuf pointes conviennent aux divinités de caractère terrible (*drag-po*) et aux actions rituelles visant la domination ou la destruction des forces nuisibles (*dbang-po'i las* et *drag-po'i las*).

Fig. 3: Le «grand accompli» Dril-bu-pa, représenté ici avec tambour *ḍamaru* et cloche *dril-bu*.

Mais au-delà des nombreuses notions religieuses associées à la structure de la *dril-bu* et de ses différentes parties, il en est une qui les transcende toutes et sur laquelle reviennent à satiété tous les auteurs, tibétains ou occidentaux; c'est celle qui identifie d'une part le *rdo-rje* avec les «moyens» (sanscr. *upāya*, tib. *thabs*) nécessaires pour accéder à la sagesse et, d'autre part, la *dril-bu* avec la «sagesse/connaissance» (sanscr. *prajñā*, tib. *shes*), étant entendu que la conjonction des moyens et de la sagesse doit permettre l'illumination finale.

«La clochette, claire connaissance qui connaît et le foudre vajra (= *rdo-rje*) concentration sans pensées discursives,

ces deux ont beau être différents par les désignations, je fais le vœu qu'ils ne soient qu'un en l'état d'union mystique»
('Brug-pa kun-legs, trad. Rolf Stein [1972: 347]).

Le *ḍamaru*

Comme dans le cas du *rdo-rje* et de la *dril-bu*, c'est encore à la tradition indienne que renvoie le terme de *ḍamaru*, employé pour désigner le petit tambour en forme de sablier avec lequel le dieu Śiva accompagne sa danse cosmique (Gaborieau et Helffer 1973). Le bouddhisme tibétain a gardé le même terme pour un tambour de petite taille (*rnga-chung*) dont la présence est requise dans de nombreux rituels, et notamment ceux qui concernent le culte rendu aux «protecteurs de la religion» (*chos-skyong*).

Si le *ḍamaru* tibétain, comme son homologue indien, revêt bien une forme en sablier, on le rencontre sous des aspects divers: variables en effet sont les matériaux dont se compose la caisse (*khog-pa*, comme le corps de la cloche), variables les tailles adoptées, variables enfin la forme des ouvertures, ou les décorations ajoutées à la caisse et à la peau.

Pour les *ḍamaru* d'usage courant, dont la caisse est en bois, on distingue deux formes principales:

— les uns présentent des ouvertures dont la section est plus ou moins ovoïde (et pourrait correspondre à une stylisation de la forme obtenue lorsqu'on sectionne une calotte crânienne);

— les autres ont des ouvertures circulaires dont le diamètre est variable et dépasse souvent une vingtaine de centimètres; ces derniers, dont la caisse est fréquemment décorée de motifs macabres, tels que têtes de morts ou scènes de cimetière, sont souvent associés à la pratique du *gcod*[13], d'où le nom par lequel on les désigne: *gcod-dar*, c'est-à-dire *ḍamaru* pour le *gcod*.

A côté des *ḍamaru* à caisse en bois, il y a lieu de noter l'existence de *ḍamaru* à caisse formée de deux calottes crâniennes opposées par le sommet et dits de ce fait «tambours-crânes» (*thod-rnga*). De nombreux spécimens en sont conservés dans les musées du monde occidental, mais leur usage est rare, sinon proscrit, dans les monastères.

[13] La pratique du *gcod* (littéralement, «couper») vise à trancher à la racine les causes du cycle des réincarnations. Les maîtres de cette tradition, tels Pha-dam sangs-rgyas et Ma-gcig lab-sgron-ma, ont développé une technique particulière de méditation où le propre corps du méditant est offert successivement aux Trois Joyaux (Buddha, Loi, Communauté), aux divinités protectrices et aux démons.

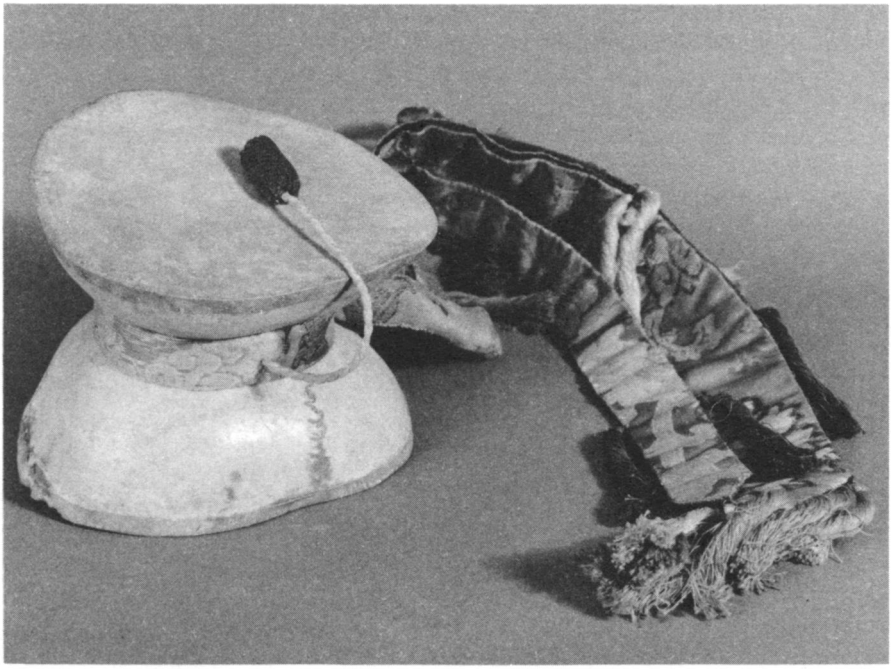


Fig. 4: Tambour *ḍamaru* formé de deux calottes crâniennes. Musée Guimet, MA 2857 (dimensions: 17 x 14,5 cm d'un côté, 17 x 13,5 cm de l'autre). Photo: Réunion des Musées Nationaux, Paris.

Enfin, des *ḍamaru* miniatures sont parfois réalisés en ivoire, comme c'est le cas pour un exemplaire conservé au Newark Museum (Reynolds 1978: 81/N° 165) et un exemplaire des collections de l'administration du Patrimoine de la Région Autonome du Tibet (Tang et Colombel 1987: N° 72b).

Quel que soit le matériau dont est faite la caisse (bois, crâne, ivoire), les ouvertures sont recouvertes par une peau fréquemment peinte en vert ou en bleu. La gorge qui sépare les deux parties du sablier est ceinturée d'un tissu sur lequel sont fixées, d'une part une poignée d'étoffe ou de cuir, prolongée par des flots de rubans et portant éventuellement de petits grelots, d'autre part deux lanières en cuir ou deux cordelettes pendantes, terminées par deux petites boules. Ce sont ces boules, mises en mouvement par la rotation du poignet de l'exécutant, qui viennent frapper alternativement les faces du tambour. Cette technique particulière de percussion des peaux a conduit les organologues de langue française à parler de «tambour à boules fouettantes», terme plus précis que l'anglais *rattle drum*.

Des prescriptions relatives à la fabrication du *ḍamaru*, que les textes désignent souvent par le terme *cang-te'u*, ont pris place dans les *Tantra* que citent et commentent les maîtres religieux des différentes traditions.

Selon le *Sampuṭa-tantra*, cité aussi bien par le maître Sa-skya-pa Grags-pa rgyal-mtshan (1147-1216) que par le rnying-ma-pa 'Jigs-med gling-pa

(1730-1799) ou un tenant du Nouveau Bon comme Kung-grol grags-pa 'Ja'-mtshon snying-po (né en 1700), le tambour *cang-te'u* devrait de préférence être fait en bois de santal ou d'acacia catechu, mais, à défaut, tout autre bois pourrait convenir; les dimensions prévues sont telles que, pour une hauteur de douze ou dix *sor-mo*, le diamètre de l'ouverture (*kha*, «bouche») devrait être de six ou cinq *sor-mo*; autrement dit, le diamètre de l'ouverture doit être égal à la moitié de la hauteur, ce qui rappelle, soit dit en passant, les proportions de la *dril-bu*. Kung-grol grags-pa, citant un autre *Tantra* que je n'ai pu identifier, distingue une grande taille de douze *sor-mo*, une taille moyenne de neuf *sor-mo*, une petite taille de cinq *sor-mo*. Les proportions indiquées ne correspondent absolument pas à celles du *ḍamaru* contemporain dont la caisse est beaucoup plus aplatie, mais évoquent plutôt les tambours en sablier, à peaux lacées dont la tension peut être modifiée, qui sont en usage dans l'Inde du sud (Gaborieau et Helffer 1973).

Le *Sampuṭa-tantra* mentionne également le petit tambour (*rnge'u chung*) fait en crâne humain (*thod-pa*).

Toujours selon le même texte, les faces des deux catégories de *ḍamaru* - ceux en bois et ceux en crâne - doivent être recouvertes d'une peau de singe décorée de différents symboles tracés avec le premier sang menstruel d'une jeune fille. Quant aux petites boules destinées à percuter les peaux (*rdung-byed*, «ce qui frappe»), elles doivent provenir d'un os appartenant à la patte d'un oiseau aquatique (*chu-skyar rkang-pa'i rus-pa*). Le commentaire de 'Jigs-med gling-pa ajoute que ce petit os doit être recouvert de cire d'abeille et attaché par des cheveux humains. Kun-grol grags-pa, s'appuyant sur d'autres sources, précise pour sa part que la caisse du «petit tambour secret» (*gsang-ba'i rnga-chung*) dit *cang-te'u* doit être formée des deux crânes accolés d'un garçon de seize ans et d'une fille de douze ans, chaque calotte crânienne ayant été découpée au niveau de l'espace entre les sourcils. Cette assertion est reprise par une autorité comme Klong-rdol bla-ma (1719-1825) qui, en des termes concis, résume les caractéristiques du *cang-te'u*:

«cang-te'u ni thod-pa dang
tha-na shing ni gang yang rung
thod-pa yin na skyes-pa lo
bcu-drug lon dang bud-med ni
bcu-gnyis lon-pa'i thod-pa dgos
spre'u lpags-pas kha gsogs dang
kha g.yog gyas-su pad'dab-brgyad
g.yon-du 'ang padma 'dab-brgyad la
yab dang yum gyi snying-po bri
chu-bya'i rkang-pas brdung-bar bya
me-long dar-sna 'dogs-pa med»,

dont on peut proposer la traduction suivante:

«Quant au matériau dont est fait le *cang-te'u,*
c'est le crâne ou un bois quelconque.

Si c'est le crâne, il doit être prélevé
sur un garçon de seize ans
et une fille de douze ans.
Les ouvertures doivent être recouvertes d'une peau de singe.
Sur la peau de droite, comme sur celle de gauche
on doit dessiner un lotus à huit pétales
dans le cœur duquel est représentée l'essence (= *mantra*)
du père et de la mère.
Ce qui doit frapper, c'est la patte d'un oiseau aquatique.
Miroir et différentes sortes de soies, il n'y a pas lieu de les attacher».

Un article récent (Ringing Dorje et Ellingson 1979) traduisant un poème tibétain d'une soixantaine de vers, tout comme un texte plus développé dû à Khams-smyon Dharma Sengge, disciple de Mi-pham (1846-1912), montre bien comment la tradition du *gcod*, telle qu'elle a été transmise jusqu'à nos jours, voit en chaque partie du *ḍamaru* un symbole de différentes notions religieuses.

Dans la pratique, le *ḍamaru/cang-te'u* est tenu dans la main droite de l'officiant: la partie centrale du sablier est saisie entre le pouce et l'index, tandis que la poignée de tissu (ou de cuir) est maintenue fermement contre la paume de la main par les trois doigts restants. Éventuellement, comme le signale Klong-rdol bla-ma dans le texte traduit ci-dessus, les peaux situées à droite et à gauche par rapport à celui qui tient le *ḍamaru* sont décorées d'un lotus au centre duquel sont inscrites les syllabes-germes (*sa-bon*) correspondant à une divinité, considérée dans sa représentation père/mère (*yab-yum*).

L'iconographie ne manque pas de confirmer ce que la lecture des textes, l'examen des objets et l'observation de la pratique rituelle avaient permis d'apprendre. Nombre de maîtres religieux sont représentés brandissant le *ḍamaru* dans la main droite, et tenant dans la main gauche, soit la cloche *dril-bu* (ou la cloche évasée *gshang* pour les adeptes du *bon*), soit la coupe en crâne, soit encore la trompe en fémur d'homme (*rus-pa'i mi-rkang gling-bu ou rkang-gling*).

Tableau 1. exemples de maîtres religieux représentés avec un *ḍamaru*

ḍamaru/dril-bu	*ḍamaru*/coupe en crâne	*ḍamaru/rkang-gling*
mahasiddha Butali Ma-gcig (cf. fig. 5)	— Blo-ldan mchog-sred (une des formes de Padma-sambhava) — sans-rgyas mkha'-'gro-ma(=buddhaḍakinī)[14]	Pha-dam sans-rgyas

[14] Le sanscrit *ḍakinī*, traduit en tibétain par *mkha'-'gro-ma*, littéralement «celles qui marchent dans l'espace», désigne des sortes de messagères célestes.

Fig. 5: Ma-gcig lab-sgron en position de danse, avec *ḍamaru* dans la main droite et *dril-bu* dans la main gauche.

Plusieurs «protecteurs de la religion» (*chos-skyong*), parmi lesquels différentes formes de Mgon-po/Mahakala (Olschak 1973: Nos 229 à 231) comptent également le *ḍamaru* au nombre des attributs tenus dans une de leurs mains droites.

Comme c'était le cas pour le *rdo-rje*, la nature propre du *cang-te'u*, ce que le *cang-te'u* symbolise, ce sont «les moyens» qui permettront de parvenir à l'illumination et, comme le précise un *Tantra* cité par Kun-grol grags-pa:

«*thabs kyi gzugs cang-te'u nyid*»
«la forme (que revêtent) les moyens, c'est la nature du *cang-te'u*».

Le complément en est fourni par le son que produit l'instrument:

«*shes-rab ḍamaru yi sgra*»
«le son du *ḍamaru*, c'est la 'sagesse'».

A la complémentarité *rdo-rje/dril-bu* se substitue ici une complémentarité *ḍamaru*/son du *ḍamaru*, mais ces diverses complémentarités doivent être prolongées par celle qui résulte du jeu simultané de la cloche et du tambour.

S'opposent alors le son cristallin de la cloche, rendu en tibétain par l'onomatopée *si-li-li* (de *gsil-ba*, «tinter») et le cliquetis sec du *ḍamaru*, évoqué par l'onomatopée *khro-lo-lo* (de *'khrol-ba*, «faire résonner», verbe qui est employé pour évoquer le jeu des deux instruments). L'introduction, si épisodique soit-elle, de ces timbres contrastés, s'ajoutant au son sourd du grand tambour sur cadre à deux peaux (*rnga chen*), au fracas plus ou moins tonitruant des cymbales (*sbug-chal* et *sil-snyan*), aux appels plaintifs des conques (*dung-dkar*) ou des trompes courtes (*rkang-gling*), au mugissement des hautbois (*rgya-gling*), contribue à cette coloration si particulière de l'ensemble instrumental dont la seule raison d'être est de capter l'attention bienveillante des divinités protectrices du bouddhisme.

Quels que soient les points de vue envisagés, que l'on se situe au plan de la description organologique (matériau, forme, proportions), de la richesse symbolique, de l'iconographie religieuse ou du son produit, il apparaît bien que la tradition tibétaine, fidèle sur ce point comme sur tant d'autres à son origine indienne, a toujours accordé une valeur prééminente aux deux instruments qui ont fait l'objet de cette étude.

Au terme d'une démarche qui a pu paraître lourde, qu'il soit permis de résumer en un tableau les nombreux couples d'oppositions mis en évidence à propos de la cloche *dril-bu* et du tambour *ḍamaru/cang-te'u*:

sceptre rituel *rdo-rje*	cloche *dril-bu*
tambour *ḍamaru*	cloche *dril-bu*
droite	gauche
masculin	féminin
«moyens» *thabs*	«sagesse» *shes*
au sein de la cloche	
— manche en forme de demi *rdo-rje*	— cerveau décoré d'un lotus à huit pétales et *sa-bon*
au sein du *ḍamaru* en crâne	
— face droite: crâne d'un garçon de 16 ans	— face gauche: crâne d'une fille de 12 ans
— forme du *ḍamaru*	— son du *ḍamaru*
— syllabe-germe du père (*yab*)	— syllabe-germe de la mère (*yum*)

Comme on le souligne déjà à la fin du paragraphe touchant à la *dril-bu*, ces oppositions sont destinées à être dépassées, surmontées dans l'illumination finale qui est le but vers lequel tend toute pratique bouddhique.

Bibliographie

BLONDEAU Anne-Marie
1976 «Les religions du Tibet». *Histoire des religions* (Encyclopédie de la Pléiade), vol. 3: 233-329.

GEGA LAMA
1983 *Principles of Tibetan Art*. (2 vol.). Darjeeling.

HELFFER Mireille
1982 «Du texte à la muséographie: données concernant la clochette tibétaine *dril-bu*». *Les fantaisies du voyageur. XXXIII variations Schaeffner*. Paris: Société française de musicologie, p. 248-69.

1983 «Les instruments de musique liés à la pratique des Tantra, d'après un texte de Kun-grol grags-pa 'Ja'-mtshon snying-po». *Contributions on Tibetan language and culture*. Proceedings of the Csoma de Körös Symposium held at Velm-Vienna, Austria (1981) 1: 83-107.

1985 «Essai pour une typologie de la cloche tibétaine *dril-bu*». *Arts asiatiques* XL: 53-67.

HELFFER Mireille et GABORIEAU Marc
1973 «A propos d'un tambour du Kumaon et de l'ouest du Népal: remarques sur l'utilisation des tambours-sabliers dans le monde indien, le Népal et le Tibet». *Studiae Instrumentorum Musicae Popularis* III: 75-79, 268-72

KVAERNE Per
1977 *An anthology of Buddhist Tantric songs. A study of the Caryāgitī*. Oslo/Bergen/Tromso: Universitets forlaget.

LESSING F.D. & WAYMAN A.
1980 *Introduction to the Buddhist Tantric systems*. New York/Delhi: Samuel Weiser.

MALLMAN Marie-Thérèse de
1975 *Introduction à l'iconographie du tantrisme bouddhique*. Paris.

NÉBESKY-WOJKOWITZ René de
1975 *Oracles and demons of Tibet*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt (reprint de l'édition de 1956).

ODDY W.A. & ZWALF W.
1981 *Aspects of Tibetan metallurgy*. London: British Museum Occasional Paper N^{o} 15.

OLSCHAK B.C.
1973 *Mystic art of ancient Tibet*. London.

REYNOLDS Valrae
1978 *Tibet, a lost world: the Newark Museum collection of Tibetan art and ethnography*. New York: The American Federation of Arts.

RINJING Dorje & ELLINGSON Ter
1979 «Explanation of the *gcod-ḍamaru*, an exploration of musical instrument symbolism». *Asian Music* X(2): 65-91.

RONGE V. & RONGE N.G.
1980 «Casting Tibetan bells». *Tibetan studies in honour of Hugh Richardson, Proceedings of the International Seminar on Tibetan Studies* (1979). Oxford: Aris & Phillips, p. 269-77.

SNELLGROVE David
1987 *Indo-Tibetan Buddhism: Indian Buddhists and their Tibetan Successors*. London: Serindia Publ.

STEIN Rolf A.
1972 *Vie et chants de 'Brug-pa kun-legs le Yogin*. Paris: G.P. Maisonneuve et Larose (collection UNESCO d'œuvres représentatives).

1981 *La civilisation tibétaine*. Paris: Le Sycomore (l'Asiathèque) (réédition revue et augmentée de l'édition de 1962).

TANG R. & COLOMBEL P. éd.
1987 *Trésors du Tibet (Région Autonome du Tibet, Chine)*. Paris: Museum d'Histoire Naturelle (catalogue de l'exposition tenue à Paris).

ZWALF W. Ed.
1985 *Buddhism: art and faith*. London: British Museum Publ. Ltd.

Textes tibétains de référence

Sources canoniques

N.B. Les textes du *Bka'-'gyur* et du *Bstan-'gyur* ont été consultés dans le *Tibetan Tripitika*, Peking edition (TPP), Daisetz T. Suzuki Ed., Tokyo, 1955.

— *Rgyud kyi rgyal-po chen-po dpal rdo-rje mkha'-'gro*
(skt. Śri vajradāka nāma mahātantrarajā)
TTP, vol. 2, N° 18, ch. 31: 121-122.

— *Rnal-'byor-ma bzhi'i kha-sbyor gyi rgyud*
(skt. Caturyoginī Samputa Tantra)
TTP, vol. 2, N° 24.

— *Yang dag-par sbyor-ba shes bya-ba'i rgyud chen po*
(skt. Samputi nāma mahātantra)
TTP, vol. 26, N° 2: 274.

Autres sources (par ordre alphabétique d'auteur)

N.B. Les textes traitant des instruments et accessoires rituels prennent place dans des ouvrages souvent monumentaux regroupant par exemple les œuvres complètes (*gsung-'bum*) d'un maître religieux, les préceptes divers (*bka'-'bum*) ou les rituels d'une tradition donnée.

[Bdag-chen rdo-rje-'chang] Blo-gros rgyal-mtshan (1444-1495)
1983 «Rdor-dril rnam-bshad», *Lam-'bras slob-bshad*. Dehra Dun: Sakya Centre, p. 65-92.

Grags-pa rgyal-mtshan (1147-1216)
1970 «Heruka'i chas drug» et «Rdo-rje dril-bu dang bgrang phreng de kho na nyid». *Sa-skya bka'-'bum*, Toyo Bunko ed. Tokyo. Vol. 3, N° 22 et 23.

[sngags-'chang] Hūm-ka-ra dza-ya
1981 *Legs-par bshad-pa Padma dkar-po'i chung-po*. Treatise describing the qualities and criteria for appraisal and appreciation of omens, precious objects, weapons and other possessions. Sherap Gyaltsen Lama ed. Gangtok.

'Jigs-med gling-pa (1729-1798)
s.d. «Bla-ma dgongs-pa 'dus-pa'i cho-ga rnam-bzhag dang 'brel-ba'i bskyed-rdzogs zung-'jug gi sgom mkhyen-brtse'i me-long 'od-zer bgrya-pa». *Kun-mkhyen 'jigs-med gling-pa gsung-'bum*. Vol. 4: 89-100 [contient *rdo-rje'i rnam-bzhag, dril-bu'i rnam-bzhag, cang-te'u*].

Khams-smyon Dharma Sengge
1970 *The visionary and mystic poetry of* ... Sonam Topgyal Kazi Ed. Gangtok.

Klong-rdol bla-ma Nag-dbang blo-bzang (1719-1805)

1973 «Gsang-sngags rig-pa 'dzin-pa'i sde snod las byung ba'i ming gi grangs». *The collected works of Longdol bla-ma* (Part 1-2). Lokesh Chandra ed. New Delhi: International Academy of Indian Culture, p. 91-175.

[rig-'dzin] Kun-grol grags-pa 'Ja'-mtshon snying-po (né en 1700).

1974 «Gsang-sngags theg-pa chen-po'i bstan-par bya-ba'i dam-rdzas mchog ji-ltar chang-ba'i rnam-bshad rnal-'byor rol-pa'i dga'-ston» [cf. Helffer 1983].*Zab-gsang gcod kyi gdams-pa'i skor*. Tsering Wangyal Ed. Delhi: Tibetan Bonpo Monastic Centre, p. 515-99.

1970 *Sa-skya-pa'i bka'-'bum* (15 vol.). Toyo Bunko Ed. Tokyo.

LA MUSIQUE DE *GUQIN*
Du cabinet du lettré à la scène de concert*[1]

Bell Yung

Les changements que la Chine a subis au cours de ce siècle ont engendré un nouvel environnement politique, social et idéologique auquel de nombreux arts traditionnels ont dû s'adapter pour survivre. Parmi les diverses formes de la musique traditionnelle chinoise ayant subsisté jusqu'à aujourd'hui, l'art du *guqin*, *qixianqin* ou simplement *qin*, cithare à sept cordes, peut servir d'illustration pour étudier tant les conflits qui surgissent inévitablement lorsqu'une ancienne tradition affronte le monde moderne, que la manière dont un art s'adapte en vue de se perpétuer.

Le *guqin* est une caisse oblongue plate d'une longueur d'un mètre environ, dont la largeur est de dix-sept centimètres à une extrémité et de dix centimètres à l'autre. Son épaisseur est de trois à cinq centimètres[2]. Sur sa largeur, la surface supérieure est légèrement convexe, le fond étant plat et muni de deux ouïes. En fait, tout le corps allongé représente une caisse de résonance dont la surface supérieure sert de touche. L'instrument est muni de sept cordes traditionnellement faites de fils de soie tordus, qui sont pincées avec les doigts de la main droite, tandis que ceux de la main gauche se déplacent le long de la table pour appuyer sur les cordes, les effleurer pour produire des harmoniques, voire même les pincer occasionnellement. Treize marques circulaires incrustées servant à indiquer les positions de doigté de la main gauche sont alignées d'un côté de la table. Au cours de sa longue histoire, l'instrument était utilisé dans un ensemble de musique rituelle, et aussi pour accompagner des chants. Mais son rôle principal a toujours été celui d'un instrument joué en solo.

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

1 Une première version de cet article fut présentée, le 8 novembre 1986, à l'Université de Miami à Oxford, Ohio; une version plus récente fut lue devant l'Association d'études asiatiques lors de son assemblée annuelle de mars 1988 à San Francisco.

2 Pour une introduction à l'instrument et à sa musique, voir Ming-yueh Liang (1980).

Le *guqin* et sa musique sont à maints égards uniques dans la culture musicale chinoise, non seulement en raison de leur longue histoire ininterrompue, de la volumineuse littérature qui s'y rapporte et de l'énorme répertoire préservé grâce à des tablatures, mais encore parce qu'ils étaient intimement et exclusivement associés à la petite élite chinoise des lettrés[3]. Aucun autre instrument ni aucune autre musique n'évoquent si bien le raffinement et la sophistication de cette catégorie sociale. Jusqu'à récemment, la plupart des Chinois n'avaient guère la possibilité d'écouter cette musique, bien que certains d'entre eux aient pu entendre le nom de l'instrument et les titres de quelques compositions, ceux-ci apparaissant souvent dans la littérature populaire, la narration de contes et l'opéra. Souvent aussi, l'instrument est représenté sur des peintures où le savant solitaire contemple la sérenité et la grandeur de la nature.

En tant que lettrés, les joueurs du *guqin* étaient avant tout des «amateurs», car ils ne dépendaient pas — ni ne voulaient dépendre — de leur instrument pour assurer leur subsistance. Bien au contraire, le *guqin* était joué pour l'édification et la joie de l'interprète lui-même, mais il arrivait aussi que celui-ci jouât pour ses amis qui pratiquaient également l'instrument. Le cadre de jeu typique était l'intimité du cabinet du lettré. Par conséquent, un trait essentiel de la musique de *guqin* dans son contexte traditionnel était l'absence d'un «public», compris ici comme un groupe d'auditeurs passifs ne jouant pas de l'instrument.

Cette pratique en privé du *guqin* et l'indépendance de l'instrumentiste à l'égard du public sont étroitement liés à une série de principes esthétiques et de caractéristiques musicales[4]. Du point de vue de sa structure, la musique de *guqin* est probablement la plus complexe de Chine, mais aussi la plus raffinée et subtile quant à son esthétique. D'une part, le son de l'instrument étant extrêmement doux, toute variation dynamique reste de portée limitée. D'autre part, les multiples nuances du timbre résultent de différences minimes dans la technique du doigté. Il faut donc une oreille sensible et cultivée pour apprécier les subtilités du tempo, du timbre et d'autres facettes de cette musique, qui avaient réussi à se développer parce que le jeu du *guqin* ne s'adressait qu'à une audience limitée.

L'indépendance à l'égard du public a également déterminé la place prépondérante revenant à la dimension littéraire de cette musique. A quelques exceptions près, les titres des compositions pour *guqin* évoquent un tableau, suggèrent un état d'âme ou relatent une histoire, et nombre d'entre eux sont étroitement liés à l'histoire, à la mythologie et à la philosophie chinoises. La plupart des pièces préservées par les tablatures sont assorties d'explications en préface, élucidant le contenu programmatique de la musique. L'appréciation que l'auditeur réserve à cette dernière dépend ainsi de son degré de compréhension du contenu littéraire des compositions.

---

[3] Robert van Gulik (1968) discute de cette association.

[4] Quelques-uns de ces principes et caractéristiques sont abordés dans Bell Yung (1984; 1985).

Joueur de *guqin*. Art bouddhique chinois, fin VI[e] siècle. Photo: Collection Viollet, Paris.

En résumé, grâce aux caractéristiques que je viens d'évoquer, la musique de *guqin* occupe une place à part dans la culture musicale chinoise. On a là probablement l'art le plus conservateur dans sa forme, qui a en outre retenu de

nombreux traits archaïques. Vu la place prépondérante de son contenu littéraire, ainsi que la complexité de sa structure et de son esthétique, la tradition du *guqin* a, pendant des siècles, nourri les lettrés chinois qui pratiquaient cet art.

Au cours de ce siècle, en particulier depuis la fondation de la République populaire, cette tradition a subi des transformations radicales portant sur la construction de l'instrument et sa pratique, sur le répertoire, le style et la philosophie musicale. Ces changements sont dus à la transformation du milieu social et idéologique dans lequel évolue la tradition musicale. Il est impossible, dans ce bref essai, d'aborder toutes les mutations survenues en Chine et les facteurs qui les ont engendrées, même si l'on se limite à ceux d'entre eux qui se rapportent directement à la musique. Nous examinerons ici un seul texte pouvant être considéré comme représentatif des forces sociales et politiques qui ont façonné l'environnement musical, pour analyser ensuite les changements provoqués dans la musique de *guqin*.

Ce texte bien connu est le discours *Sur la littérature et l'art* de Mao Tse-Toung. Depuis qu'il fut prononcé en mai 1942, puis publié en de nombreuses langues, ce discours a exercé une influence considérable sur l'univers littéraire et artistique de la Chine, quoique à divers degrés selon les circonstances[5].

Voici quelques extraits du document en question, permettant de faire ressortir le cadre idéologique qui a été réservé durant ces dernières décennies à la musique chinoise, en particulier à celle du *guqin*[6].

1. Mao pose la question suivante: «Qui notre littérature et notre art doivent-ils servir?» (p. 11). Il répond qu'ils doivent servir les masses populaires, c'est-à-dire «les ouvriers, les paysans, les soldats et la petite bourgeoisie urbaine» (p. 13).

2. Parmi ces quatres classes, il favorise nettement les trois premières, notamment quand il critique les écrivains et les artistes qui «se cramponnent à leur position individualiste, petite-bourgeoise» (p.13-14). Il affirme que, pour résoudre le problème des destinataires de l'activité créatrice, les artistes doivent «abandonner leur position petite-bourgeoise et passer graduellement du côté du prolétariat, du côté des ouvriers, des paysans et des soldats [...]» (p. 16).

3. Quant à la question de savoir comment servir les masses, il écrit: «Si nos écrivains et artistes venus des milieux intellectuels veulent que leurs œuvres

[5] Voir MacDougall (1980).

[6] Les citations et les numéros de pages se réfèrent à Mao Tse-Toung (1967).

soient bien accueillies par les masses, il faut que leurs pensées et leurs sentiments changent, il faut qu'ils se rééduquent. Sans ce changement, sans cette rééducation, ils n'arriveront à rien de bon et ne seront jamais bien à leur place» (p. 8). Ils effectueront ce changement «en allant parmi eux, en se jetant au cœur de la lutte pratique, en étudiant le marxisme et la société» (p. 16); «nos spécialistes de la musique doivent s'intéresser aux chansons créées par les masses» (p. 25).

4. Mao donne un exemple particulier: «Une chose n'est bonne que si elle est réellement utile aux masses. Votre œuvre fût-elle aussi belle que 'La Neige printanière' [*Yangchun Baixue*], si elle n'est goûtée pour le moment que par le petit nombre, si les masses continuent à chanter 'Le Chant des rustres' [*Xiali Baren*] et que, sans essayer d'élever leur niveau, vous vous contentiez de les vitupérer, toutes vos récriminations seront vaines. A l'heure actuelle, notre tâche est d'associer 'La Neige printanière' au 'Chant des rustres', d'unir l'élévation du niveau à la popularisation de la littérature et de l'art. Sinon l'art le plus sublime, de quelque grand maître que ce soit, n'est en fin de compte que de l'utilitarisme du genre le plus étroit. Et vous avez beau affirmer que votre art est 'pur et sublime', c'est vous seul qui le dites, mais les masses ne vous approuveront pas» (p. 27).

Il n'est pas besoin de s'étendre sur le conflit opposant la tradition du *guqin* à l'idéologie de Mao, telle qu'elle ressort des passages précités. Nulle autre musique n'est probablement plus lointaine des «masses» que celle du *guqin*. En effet, l'exemple invoqué par Mao, «La Neige printanière», se réfère à deux compositions pour *guqin* bien connues: «Le Soleil printanier» (*Yangchun*) et «La Neige blanche» (*Baixue*). Pour survivre dans cet environnement idéologique plutôt hostile, la tradition du *guqin* a dû s'adapter. Le présent essai en résumera les modalités telles qu'elles se sont élaborées au cours des dernières décennies et subsistent encore à l'heure actuelle sous l'effet de la lutte pour la survie dans laquelle cet instrument est engagé.

Un des changements les plus significatifs est celui de la fonction sociale de la musique de *guqin*. Selon Mao Tse-Toung, l'artiste en quête de l'approbation des masses se doit de transformer ses pensées et ses sentiments et de prêter attention aux chansons des masses. Il en a résulté que la musique de *guqin* a quitté l'intimité du cabinet du lettré pour grimper sur le plateau de la scène de spectacle. De cette manière, la musique de *guqin* s'est fondue dans toutes les autres formes musicales, sa fonction principale consistant dès lors à plaire à un large public. Traditionnellement, en jouant pour lui-même et, occasionnellement, pour quelques amis pareillement érudits ou amateurs du *guqin*, l'instrumentiste ne recherchait nullement à être compris, accepté, approuvé ou loué par un public nombreux. Or, une fois sur scène, il est jugé par un public — les ouvriers, les paysans, les soldats — qui, pour des raisons historiques, est relativement peu familier avec la musique et son contenu littéraire. Pour que cette musique soit acceptée et comprise par un tel public, elle doit subir une métamorphose qui se manifeste sous diverses formes.

Afin d'accroître le volume sonore de l'instrument pour qu'il puisse être entendu en salle de concert, il faut en modifier la construction. Par exemple, des tentatives ont été faites pour accroître la taille du corps, et les amplificateurs électroniques sont maintenant chose courante. Mais le changement le plus considérable a probablement été l'introduction de cordes métalliques à la place des cordes traditionnellement faites de soie pour accroître le volume des sons.

On peut affirmer sans grand risque d'erreur que les cordes en soie font partie intégrante de l'instrument depuis sa première apparition, il y a au moins deux millénaires. Selon une théorie largement admise, la forme primitive du caractère désignant la musique — *yue* — représente des cordes de soies tendues sur du bois et se réfère à l'origine à un instrument qui était le prédecesseur du *guqin*. Du point de vue musical, les cordes de soie, faites chacune d'un grand nombre de fils de soie tordus, produisent une sonorité douce et délicate, tout en permettant l'émission d'une variété de sons subtils. Leur toucher doux est tout aussi caractéristique. De plus, en raison de leur élasticité et à condition qu'elles soient tendues au degré correspondant à la hauteur voulue, elles offrent une résistance souple aux attaques des doigts.

Mis à part leur volume sonore insuffisant pour la salle de concert, les cordes de soie comportent d'autres inconvénients. Tout d'abord, elles se rompent facilement quand elles sont trop tendues; le musicien doit donc accorder l'instrument à une tonalité plutôt grave, ce qui en réduit davantage l'audibilité, pour éviter de devoir remplacer fréquemment les cordes. Ensuite, la soie étant extrêmement sensible à la température et à l'humidité, la tension des cordes se modifie et oblige l'instrumentiste à réaccorder l'instrument en cours de jeu. Enfin, au fur et à mesure que les doigts se déplacent sur les cordes, leurs mouvements étant une composante importante de la technique de jeu, la friction produit un bruit clairement discernable qui domine parfois la musique.

Depuis longtemps, les joueurs de *guqin* considèrent ces «inconvénients» comme faisant partie intégrante du jeu. La nécessité de remplacer les cordes et de réaccorder l'instrument, parfois au milieu du jeu, est vue comme un désagrément mineur. Le bruit du frottement des doigts sur les cordes est considéré par certains comme un élément caractéristique, voire même souhaitable de la musique. Mais pour le public qui ignore tant la musique que sa tradition, et pour le musicien dont l'objectif principal est de plaire à ce public, les désagréments qu'entraînent les cordes de soie deviennent de véritables inconvénients que l'on préfère éviter en recourant à d'autres types de cordes. Des recherches ont été menées pour trouver les cordes idéales: il y en a en métal ou en nylon, quand elles n'allient pas la soie à ces deux matériaux. L'idéal consiste à fabriquer un type de corde à la fois plus durable, moins sensible à la température et à l'humidité, qui provoque moins de friction et, encore plus important, qui donne sonorité plus intense. Les cordes communément utilisées en Chine contemporaine sont, soit entièrement en métal, soit munies d'un noyau métallique enrobé de soie.

Pour le joueur traditionnel de *guqin*, le timbre des cordes en soie est d'une importance cruciale, si bien qu'il rejette complètement les cordes métalliques

Guan Pinghu déchiffrant une tablature de *guqin*.

au timbre différent. Mais pour le public davantage familiarisé avec d'autres musiques où le timbre revêt moins d'importance, cette différence est négligeable, en particulier lorsque la musique est artificiellement amplifiée.

La présence d'un public a aussi contribué à transformer le statut traditionnellement amateur des musiciens, en provoquant l'émergence d'un groupe d'interprètes professionnels que l'on retrouve comme solistes permanents dans les principaux orchestres. Quant aux grandes écoles de musique et aux conservatoires, ils délivrent un diplôme de *guqin* et ont engagé des professeurs pour enseigner le jeu de cet instrument; enfin, on obtient aisément aujourd'hui des enregistrements commerciaux de la musique de *guqin*. Durant les dernières années, cinq joueurs de *guqin* au moins se sont produits en concert lors de tournées à l'étranger.

Le répertoire est, lui aussi, directement touché par la professionnalisation, la popularisation et la commercialisation de la musique de *guqin*. Certaines compositions sont favorisées, alors que d'autres sont adaptées et modifiées pour les rendre conformes au goût du nouveau public: «La Neige printanière» s'associe bien souvent au «Chant des rustres»; l'une des compositions les plus célèbres, *Guanglingsan* [L'Assassinat du Prince Han], d'une durée de près de vingt minutes dans sa version la plus longue, est communément jouée aujourd'hui dans une version réduite à moins de cinq minutes, seules les parties de la composition dont on estime que le public non averti les accepte facilement étant inclues dans l'interprétation.

La technique de jeu et le style musical en subissent également le contrecoup. En raison du caractère traditionnellement intimiste et non commercial de la musique de *guqin*, il n'existe aucune norme ni aucun critère généralement admis susceptible de servir d'étalon stylistique. L'instrumentiste traditionnel cultive sa propre interprétation de la musique en toute liberté, en s'inspirant du contenu littéraire de la composition. En règle générale, tant qu'il est satisfait de l'état d'âme correspondant à ce contenu, il ne cherche pas à se conformer à tout prix à la technique de jeu. Ainsi de nombreuses «écoles» ont-elles émergé au cours des âges: on retrouve de multiples variantes d'une même composition, souvent interprétées différemment selon les écoles. Les détails de la technique de jeu sont eux aussi très diversifiés selon les interprètes autant que les écoles[7].

Par comparaison avec les lettrés des générations précédentes, les nouveaux professionnels du *guqin* et, plus particulièrement, leur nouveau public s'intéressent peu au contenu littéraire des compositions, qu'ils ignorent d'ailleurs souvent. Par contre, l'intensité du son et la structure musicale sont privilégiées; l'accent est donc mis sur les techniques. Par exemple, le public apprécie et juge l'instrumentiste sur la base de sa capacité de respecter la hauteur et le rythme, si bien que le musicien aspire à atteindre techniquement un degré de perfection défini par ces mêmes critères, alors que le contenu littéraire occupe une place tout à fait secondaire tant dans l'interprétation que dans l'évaluation d'une composition donnée. D'autre part, les enregistrements et les concerts en public ont assuré la célébrité d'un petit nombre de musiciens qui contribuent ainsi à légitimer ces nouvelles normes qualitatives. Il en a résulté une plus grande uniformité stylistique.

Une transformation de l'esthétique se manifeste également dans ce que l'on pourrait appeler l'extériorisation de l'émotion dans la pratique instrumentale. D'ordinaire, le musicien traditionnel fait rarement étalage de la substance émotionnelle de la musique par des mimiques ou des mouvements du corps, sans doute parce qu'il joue principalement pour lui-même, qu'il vit la musique intérieurement au lieu de l'exhiber. Mais d'un autre côté, son calme apparent n'en masque peut-être pas moins un principe esthétique formel se référant, au-delà de la musique, à une attitude et à un état d'esprit. C'est ce qui ressort du passage suivant qui est dû à un joueur de *guqin* renommé et savant du nom de Xue Yijian (actif entre 742 et 756):

> «Il est prescrit qu'en jouant du *qin*, peu importe s'il y a un auditeur ou non, il faut toujours se comporter comme si l'on se trouvait face à un aîné [avec respect]. Devant le *qin*, il faut se tenir droit. Il faut que l'esprit et la respiration soient calmes. Il faut que le cœur soit tranquille et que l'on soit libre de tout souci. Il faut concentrer les sentiments. Il faut éviter de mauvais doigtés pour que les cordes ne vibrent pas par erreur. Il faut regarder la main gauche et écouter le son. Il faut que les yeux ne regardent rien d'autre

[7] Historiquement, la modification des compositions existantes est une pratique courante parmi les joueurs de *guqin*. Par exemple, *Guanglingsan* existe en treize éditions publiées entre 1425 et 1931. Voir Bell Yung (1987).

et que les oreilles n'écoutent rien d'autre. Ainsi atteindra-t-on l'essence du *qin*»[8].

Cet idéal esthétique, observé par nombre de joueurs de *guqin* de la vieille génération, est particulièrement bien illustré par le style de feu Yao Bingyan de Shanghai dont le maintien et l'élégance furent admirés par tous ceux qui l'avaient entendu, même quand il interprétait *Guanglingsan* avec son contenu dramatique et violent.

Dans le contexte de jeu moderne, l'interprète se voit obligé d'extérioriser la substance émotionnelle pour faciliter la communication. Cela est particulièrement vrai dans une grande salle de spectacle où il s'agit même d'exagérer les aspects visuels afin qu'ils soient perçus par un large public. Ainsi les amateurs de musique classique occidentale sont habitués aux convulsions faciales des chanteurs d'opéra et des violoncellistes et aux amples mouvements dansants des chefs d'orchestre sur le podium. L'impression qu'a ressentie un Occidental lors d'une récente présentation de la musique de *guqin* par un virtuose contemporain illustre bien ce changement:

> «Il jouait avec une intensité et un lyrisme conduisant à une violence contrôlée, en pinçant les cordes et en frappant les bords de son instrument. Ses cheveux flottaient sur son visage, ses lunettes tombaient par terre lorsqu'il 'inclinait' et 'faisait glisser' les notes d'une manière que je n'avais jamais entendue en dehors du blues nord-américain»[9].

On ne peut s'empêcher de comparer la description précédente avec un passage du *Shilin Guangji* (1340) dont une section intitulée «Sept erreurs graves dans le jeu du *qin*» établit la liste suivante: «Secouer la tête et bouger les pieds; rester la bouche ouverte et regarder avec colère; lorgner dans tous les sens; changer rapidement la direction du regard; respirer fortement; effectuer des mouvements incontrôlés de la main; avoir l'air perdu; changer rapidement d'expression; broyer du noir ou rougir comme si l'on se sentait coupable»[10].

Des visiteurs récemment venus en Chine ont observé ces changements, non seulement dans le jeu du *guqin*, mais encore dans de nombreuses autres formes de la musique traditionnelle. Pareils changements ont aussi été relevés par les interprètes, critiques et savants en Chine même. La description suivante tirée d'un compte rendu d'un concert récemment donné par une joueuse réputée de *pipa* (luth à quatre cordes) brosse un tableau vivant des mouvements de l'interprète, mais n'en contient pas moins une note critique. Elle pourrait s'appliquer aisément à la pratique actuelle du *guqin*.

---

[8] D'après le *Qinshu Daquan* [Un abrégé complet de la littérature sur la cithare], 22 vol., par Jiang Keqian (1590). Réimprimé dans *Qinqu Jicheng* [Un abrégé de la musique de cithare], Beijing, 1980, vol. V, p. 201.

[9] Marre et Charlton (1985: 23).

[10] *Qinqu Jicheng* vol.I, p. 14.

«Les mouvements corporels en cours de jeu devraient être naturels et refléter véritablement l'état d'âme de l'interprète. Mais on remarque que les gestes des doigts de sa main droite pinçant les cordes sont souvent annoncés par des mouvements de la tête, des épaules, des bras, des coudes et des poignets, individuellement ou en combinaison. On relève également qu'elle secoue fréquemment la tête, hausse les épaules, lance un regard furieux, balance son corps, et ainsi de suite. Ces mouvements correspondant au phrasé et aux accentuations de la musique semblent avoir été délibérément conçus à cette fin. Certains d'entre eux sont plutôt déplaisants visuellement; il semblerait qu'ils servent simplement à transmettre au public le sérieux du jeu instrumental. Or, bien au contraire, ils tendent à empêcher les auditeurs de se concentrer sur la musique. D'autres mouvements ne semblent obéir qu'à la création d'effets visuels»[11].

Ce bref essai a eu pour objectif de décrire quelques-unes des transformations que la musique de *guqin* a subies au cours des dernières décennies et de mettre en évidence leur rapport avec la nouvelle fonction sociale de cette musique. Il est bien entendu que d'autres facteurs d'influence entrent en ligne de compte, notamment celui de l'emprise de la musique de concert occidentale. Il est intéressant de noter que nombre de joueurs de *guqin* en dehors de la Chine — à Taïwan, à Hongkong et aux États-Unis — ont résisté jusqu'ici à la plupart des changements discutés dans ces pages, en s'efforçant de maintenir la philosophie et la pratique de jeu traditionnelles. Deux formes distinctes de la musique de *guqin* semblent donc être en cours de développement, dont l'une prévaut en Chine continentale et l'autre en dehors de la Chine — formes qui se distinguent, à divers degrés, par le répertoire, la technique, le style, la philosphie et la fonction sociale de la musique.

Bibliographie

GULIK Robert van
1968 *The lore of the Chinese lute*. Tokyo: Sophia University.

MacDOUGALL Bonnie S.
1980 *Mao Zedong's «Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art»*. Ann Arbor: University of Michigan, Center for Chinese Studies (Michigan Papers in Chinese Studies 39).

MAO TSE-TOUNG
1967 *Sur la littérature et l'art*. Pékin: Éditions en Langues Étrangères.

MARRE Jeremy & CHARLTON Hannah
1985 *Beats of the heart: popular music of the world*. New York: Pantheon.

MING-YUEH Liang
1980 «China, V.2, Ch'in (qin)». In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, vol. 4: 264-69.

[11] Voir Qin Pengzhang (1982: 40).

QIN PENGZHANG
1982 «Ting He Shufeng Pipa Yanzouhui yougan» [Réflexions sur le récital de *pipa* par He Shufeng]. *Renmin Yinyue* 6: 38-40.

YUNG Bell
1984 «Choreographic and kinesthetic elements in performance on the Chinese seven-string zither». *Ethnomusicology* XXVIII(3): 505-17.

1985 «*Da Pu*: The recreative process for the music of the seven-string zither». In: *Music and context:* essays in honor of John Ward (Anne Dhu Shapiro Ed.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press (Music Department), p. 370-84.

1987 «Historical interdependency of music: a case study of the Chinese seven-string zither». *Journal of the American Musicological Society* XL(1): 82-91.

AUTOUR DU *ZHENG*
Un essai de filiation de quelques cithares d'Asie orientale

Lucie Rault-Leyrat

La question de l'origine du *zheng*, telle qu'elle avait été précédemment analysée à partir de sources historiques et iconographiques (Rault-Leyrat 1987a: 7-28), avait partiellement mis en lumière ses analogies avec d'autres cithares, sans que soit très évident le lien qui les unit selon une évolution chronologique précise ou bien selon une parenté réelle, ou supposée telle. La difficulté à retracer les ramifications à partir d'un tronc central se complique par l'emploi de dénominations assorties de définitions non explicites. Bien souvent, en ce qui concerne ces dénominations, aucune ne recouvre avec exactitude un prototype précis; par exemple, les termes courants de *zhu*, *se*, *zheng* ou *qin* ne présentent pas en leur état évolutif autant de différences qu'en leur définition. Le terme de *qin*, en particulier, recouvre indistinctement un grand nombre de cordophones, et cette imprécision se retrouve dans l'identification de peintures murales, de bas-reliefs ou des objets eux-mêmes — miniaturisés ou non — mis au jour lors de découvertes archéologiques (Niu Longfei 1981: 27 et sq.).

Ainsi, certains instruments sont souvent identifiés en fonction de leurs caractéristiques les plus connues, vérifiables à partir d'une époque relativement récente, ou bien en se basant sur des bribes de phrases, non seulement laconiques mais sujettes à des variations d'un ouvrage à l'autre, qui impliquent une grande flexibilité d'interprétation. Nous essaierons néanmoins de remettre ici en parallèle certaines de ces définitions avec ce que nous révèlent des représentations picturales ou encore quelques spécimens découverts dans des tombes, ainsi que des cithares restées dans leur forme primitive, telles qu'on peut encore les observer auprès des ethnies disséminées plus ou moins loin de leur berceau d'origine et qui représentent les éléments archaïques de la chaîne de transformations qui s'ensuivra.

Reprenons dans cette optique la définition du *zhu* dans le *Shuowen jiezi*: «Le *zhu* est un instrument de musique à cinq cordes, fait d'un bambou»[1].

---

[1] «zhu yi zhu qu wuxian zhi yue ye» (Shuowen jiez).

Cette phrase suggère une cithare tubulaire (cf. fig. 1), telle qu'il en existe aujourd'hui encore, notamment chez les Yao du Guangxi, sous les dénominatifs de *zharong*, *zhawentong*, *dangnu* ou *zhutongqin*, et encore *dingmaibo*, *zhu qin ou dingdang* chez les Tai et les Wa du Yunnan (cf. *minzu yueqi*, p. 259-260); les Moï ou Mnong gar du Vietnam central, dont G. Condominas (1980) a décrit les instruments de musique, possèdent également le *cing boong rlag* de la même famille. Ainsi que l'avait signalé L.E.R. Picken (1962: 41-42), on peut interpréter différemment cette phrase en mettant en relief le mot *qu 12; ce qui pourrait alors se comprendre:* «*le zhu* est un instrument fait d'un *qu* de bambou avec cinq cordes». Dans sa graphie ancienne, *qu* est et plus tard, qui est à rapprocher de *fang*, lui-même désignant une bille de bois creusée à l'intérieur et, par extension, une caisse. Le *Shuowen* spécifie que *qu*, synonyme de *qubo* et *canbo*, s'écrit parfois — avec la clé de l'herbe — ou — avec celle des bambous; dans ce dernier cas, il désignerait le chassis à doubles éclisses sur lequel les vers à soie tissent leur cocon. S'agit-il ici d'une évocation de la forme primitive du *zhu*? Bien qu'aucune représentation Han, à notre connaissance, ne vienne illustrer cette théorie, l'image de fils de soie tendus au-dessus d'un récipient peut être rapprochée de celle d'une cithare en radeau ou en cuvette (Schaeffner 1968: pl. XIII), ce qui rejoindrait les suppositions de Schaeffner (1968: 201) sur la provenance des cithares d'Extrême-Orient.

Il est certain, néanmoins, que le *zhu* était un instrument répandu bien antérieurement à la date de sa définition dans le *Shuowen* et que son usage était courant déjà pendant la période dite des Royaumes Combattants (V^{e}-III^{e} siècles av. J.C.) (Rault-Leyrat 1987a: 11 et sq.). D'autre part, le fait que le *zhu* soit un instrument à cordes frappées (Rault-Leyrat 1987a: note 28) corrobore la technique des cithares de type *zharong* des Yao précités. Ainsi le *zhu* contient-il en germe des facteurs d'hérédité qui vont se distribuer à travers plusieurs formes de cithares. Signalons un pentacorde observé par Kurosawa (1943) auprès de l'ethnie Bunun, dans le village de Tamarowan à Formose: aujourd'hui tombée en désuétude, son principe évoque néanmoins l'image de ce *qu* ancien (cf. fig. 2); les cordes de métal ont certes remplacé la fibre de chanvre employée autrefois (*minzu yueqi*, p. 247), et elles ont été tendues sur une planchette oblongue faisant office de table d'harmonie, avec d'un côté des chevilles et de l'autre, des chevalets fixes (cf. *minzu yueqi*, p. 247); l'ensemble est posé sur une caisse ouverte en métal qui, à l'origine, était sans doute en bois évidé ou, plus

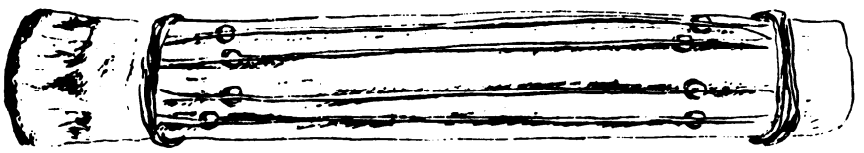


Fig. 1: Cithare tubulaire *zharong*

anciennement, en bambou. C'est à l'aide de deux petits plectres en bois, tenus entre le pouce et l'index de chaque main, qu'on en joue, sur les cordes à vide dont l'accord correspond à *sol*, *do*['], *ré*['], *mi*['], *sol*[']; l'exécutant se tient accroupi à l'une des extrémités de l'instrument.

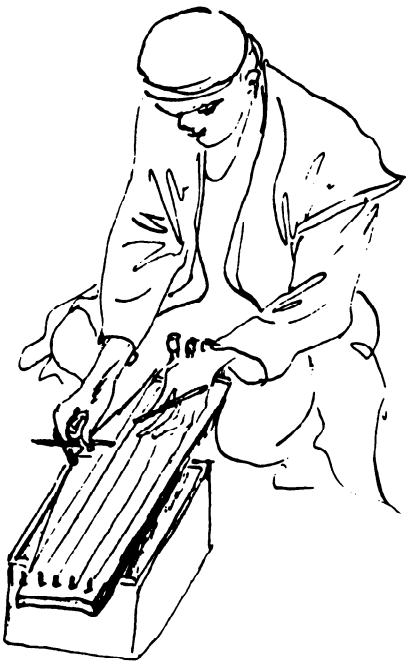


Fig. 2: Pentacorde des Bunun de Formose.

Remontons plus loin vers les origines corporelles de la musique, à l'utilisation de la cavité buccale comme résonateur naturel: la guimbarde *kouqin* (*kou*, «bouche», *qin*, «cithare»), toujours présente chez un grand nombre d'ethnies (Li Hui 1956), se compose d'abord d'une portion de bambou à languette idioglotte; autre utilisation de la bouche comme résonateur à volume d'air variable, l'arc musical simple, *gongqin* (cithare en arc), encore en usage chez les Bunun, les Cao et les Shao de Formose (Kurosawa 1953). Mais ces deux points de départ engendrent des familles différentes puisque la guimbarde idioglotte conduit aux cithares de type *valiha* et *zhu* et l'arc musical au monocorde.

Ce dernier (*yixianqin* ou *duxianqin*) se retrouve auprès des Zhuang et quelques autres ethnies du Guangxi. Son nom de *danpao* au Vietnam se rapproche sans doute plus que les autres de sa conception originelle, telle qu'y fait allusion le *Xin Tangshu*: *duxianpaoqin*, c'est-à-dire «cithare-calebasse à corde unique». L'instrument fait appel à plusieurs principes: l'emploi d'un résonateur intégré à sa structure — originellement une calebasse tronquée, *pao*, d'où son nom — d'une baguette pour l'attaque des cordes aux emplacements déterminés des nœuds sonores, également la possibilité de jeu en harmoniques et de variation de hauteur des notes grâce à la mise en mouvement de la tige flexible de bambou qui soutient le résonateur. Ces particularités font du *danpao* un chaînon révélateur entre l'arc musical et la cithare. La description que fait le *Xin Tangshu* de ce monocorde à calebasse[2] correspond au *phin nam tao* thai, et il est intéressant

[2] «La cithare-calebasse à une seule corde, on la fabrique à partir d'un bambou sans y ajouter d'ornement; on y grave dans le bois (du manche) la tête d'un serpent venimeux; la corde est tendue sans l'aide de chevilles et reliée directement au cou (de l'instrument)» (*Xin Tangshu liechuan*).

de constater que les représentations de monocorde dans l'art kmer et indien montrent un instrument assimilable à ce même monocorde thai, fait d'un long manche recourbé avec un résonateur sous le manche et non au-dessus comme dans le cas du *danpao* vietnamien; notons aussi que le musicien tient l'instrument contre lui, à la manière de la *vīṇā* (fig. 3). Ce même passage du *Xin Tangshu* traitant des instruments du pays de Piao confirme que d'autres cithares-calebasse, à deux cordes, étaient composées d'un élément cithare-en-tuyau fait d'une section de bambou à laquelle étaient attachés, au moyen de fils, des résonateurs improvisés dans des calebasses tronquées (cf. le *Xin Tangshu* et Picken 1984b: 248). Le *phin nam tao* aurait donc évolué du tuyau au bâton sans que l'augmentation du nombre de ses cordes ait modifié sa forme: le *phin phia* est en tous points semblable au *phin nam tao*, sinon que deux ou quatre chevilles, correspondant à autant de cordes, sont plantées sous son manche (Morton 1976: 91).

Dans le Livre des Song où il est dit «... Shi Yan jouait de la cithare à une corde», le terme employé est *fu* qui signifie: «frotter», «caresser» ou, plus généralement, «jouer d'un instrument à cordes».

Autre témoin fossile de l'évolution des cithares réunissant divers principes particuliers au *zhu*, la cithare *phin* décrite par L. Picken après une enquête menée dans un village du nord-est de la Thaïlande (1984a: 222-223): du *zhu*, le *phin* a gardé une portion du tuyau de bambou originel; les deux cordes, détachées de l'enveloppe subéreuse sur toute la longueur, soutenues aux deux extrémités par deux chevalets fixes de bambou, sont attaquées — et non frappées avec une baguette comme dans le cas du *zhu* - par un long plectre plat à l'extrémité en forme de flèche; jouées simultanément et accordées à la même hauteur (*fa* majeur), les deux cordes rendent un seul son dont le rôle est de soutenir la voix en une «basse intermittente». Quant au long plectre, il rappelle bien sûr le *sultae* que l'on tient entre l'index et le majeur pour le jeu du *gomungo* (Rault-Leyrat 1987b), mais sa forme est tout à fait originale.

L'étape suivante de cette évolution consistera à faire varier la hauteur des notes rendues par les cordes, et cela va conduire à deux préoccupations: en ce qui concerne la hauteur des cordes à vide, il s'agira de fabriquer des cordes de grosseurs différentes; les cordes de soie se prêteront mieux que d'autres à cette recherche, du fait du meilleur rapport entre leur solidité et leur finesse. Là se place peut-être l'expérience effectuée sur des instruments tels que le *qu* décrit

Fig 3a. Monocordes thai.

plus haut. Puis, ayant à disposition des cordes de grosseurs différentes, tendues de la même façon, on se préoccupera, d'autre part, de les tendre sur des longueurs différentes afin de pouvoir changer l'accord de l'instrument: c'est le rôle des chevalets mobiles.

Fig. 3b: Bas-relief d'Angkhor Vat.

Parmi les cithares primitives à chevalets mobiles, rappelons la *tscht'han* des Katsha (Rault-Leyrat 1987a: 222-223) qui rend compte de la transition entre la section de bambou idiocorde à chevalets mobiles et l'adoption d'une caisse de résonance autonome sur laquelle sera organisée la mise en place de cordes soutenues par des chevalets mobiles. Cela n'implique pas forcément une évolution à l'échelle de l'aire géographique où l'on trouve une telle cithare, puisque le choix du matériau dépend essentiellement de la localisation; le processus d'adoption de ce type d'instrument a sans doute subi une évolution particulière au sein de la région spécifique où il se trouve; mais il s'agit ici de définir des catégories au moyen d'exemples plus ou moins représentatifs. Notons donc, en ce qui concerne l'exemple qu'est la *tscht'han*, que ses cordes sont d'égale grosseur, mais que l'emploi des chevalets mobiles *kasych*, faits d'os de mouton, permet à chacune de rendre un son différent (Ostroskich 1895: 616) (cf. fig. 5).

Si le *se* avait encore cinquante cordes du temps de l'Empereur Jaune, les spécimens découverts ces dernières années dans des tombes datant d'une part des Royaumes Combattants[3], d'autre part des Han de l'Ouest[4], n'en ont que vingt-cinq, réparties en cinq octaves des cinq notes *gong*, *shang*, *jiao*, *zhi* et *yu*. Pourtant, la disposition des chevalets mobiles ne correspond pas à un alignement transversal sur la table d'harmonie comme pour le *zheng*, mais ils sont distribués en trois séries dépendant de trois chevalets fixes autonomes les uns des autres, tandis que les cordes se séparent en quatre groupes et vont

[3] En particulier la tombe du Marquis de Zeng, mise au jour dans le district de Sui au Hubei, datant de l'époque des Royaumes Combattants (403-221 av. J.C.).

[4] Tombe du Marquis de Tai mise au jour à Mawangdui près de Changsha au Hunan, datant des Han de l'Ouest (206 av. J.C. — 23 après J.C.).

s'enrouler autour de quatre grosses chevilles situées à la queue de l'instrument. La technique d'un tel instrument s'est perdue, et peut-être sous cette forme celui-ci représente-t-il un stade d'expérimentation pour une recherche sonore aussi large que possible; mais son utilisation s'est sans doute révélée peu commode du fait de ses dimensions (cf. fig. 6).

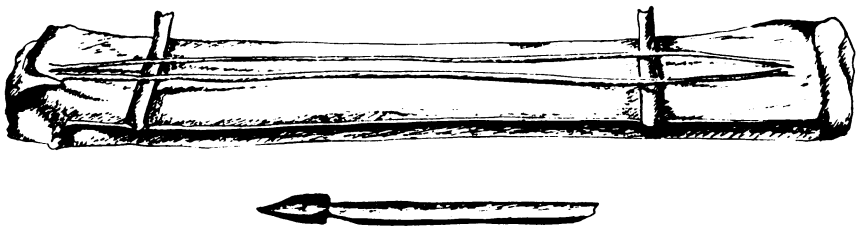


Fig. 4: *phin* thai et son plectre

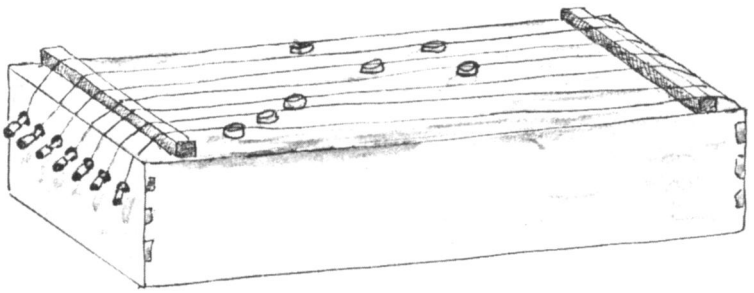


Fig. 5: *tscht'han* katsha.

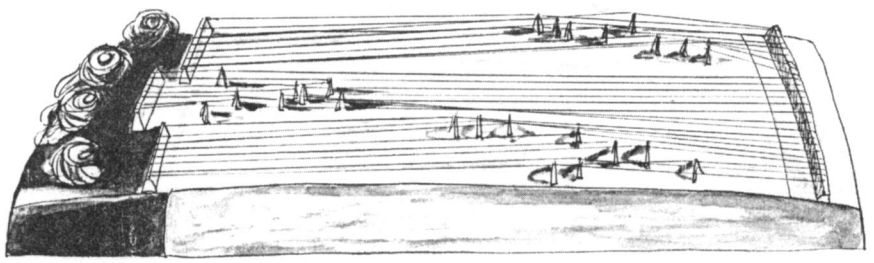


Fig. 6: *se* à vingt-cinq cordes (fouilles de Mawangdui — époque Han Occidentaux).

Revenons à la description du monocorde à calebasse de Piao où il est précisé en outre: «... il est pourvu de quatre frettes, tout comme le luth koutchéen...»[5], ce qui implique sa proche parenté avec la *vīṇā* et la famille des cithares dont le tuyau originel est devenu manche fretté et où une caisse a fini

[5] «... you sizhu ru Qiuqin ...».

par remplacer des résonateurs de fortune. Dans le cas du *miyaung saung* birman, décrit dans le *Xin Tangshu* comme étant un *zheng* (Rault-Leyrat 1987a: 97), sa caisse, faite d'une pièce de bois évidée, a la forme d'un crocodile sur lequel sont tendues ses neuf cordes soutenues chacune par deux chevalets mobiles; mais il semble qu'il devrait s'agir plutôt de frettes mobiles, représentant une étape transitoire avant l'adoption de frettes fixes comme celles du *čhàkhê* thai: ce dernier illustre bien, de par sa forme constituée des deux parties — manche et caisse — fondues en un seul bloc, la transition entre cithare tubulaire à résonateur et cithare sur table à frettes fixes: posé à plat sur le sol et soutenu par cinq pieds, il a trois cordes — une en cuivre et deux de boyau — passant sur un chevalet à sa tête, puis onze frettes de hauteur croissante; sa tête représentait autrefois celle d'un crocodile dont le nom *čhõrahẽ* s'est raccourci en *čhàkhê*. L'attaque des cordes se fait par un long plectre cylindrique en ivoire ou en os attaché à l'index droit, ce qui rappellerait le *zume* utilisé pour certaines cithares japonaises, notamment le *gaku-so*. Dans cette même famille de cithares frettées, le *xuanqin* (*gomungo* coréen) est assimilé par Niu Longfei (1951: 27-65) au *wo konghou*, harpe couchée visible sur de nombreuses peintures murales des Wei et des Jin, et aussi au *kanhou* ou *qanun*.

L'emploi d'un long plectre ou d'une baguette va se perpétuer pour toute une lignée de cithares: les prototypes que sont le *zhu*, puis le *phin*, mènent tous deux à la technique des cordes frappées sur des cithares à frettes ou touchettes du type *gomungo*; une autre lignée conduit aux cithares à chevalets mobiles et cordes frottées par une baguette, comme le *yazheng*, le *lazheng* (Picken 1965: 82-84; Rault-Leyrat 1987a: 95-97) et le *qin* des Yuan (Rault-Leyrat 1987a: 134-138); d'autres cithares de type *zheng*, venant du *zhu* en ligne directe et pourvues de chevalets mobiles, sont à cordes frottées par un archet: le *chengni* des Zhuang du Guangxi est constitué d'une section de bambou entière et il est pourvu de sept cordes (*chengni* signifie «sept cordes» en langue zhuang); on l'appelle aussi *waqin* (cithare en tuile) ou *wutongqin* (cithare en paulownia), du nom du bois servant à la fabrication de nombreuses cithares, dont le *zheng* (Rault-Leyrat 1987a: 164 et sq.; *minzu yueqi* 193). Une autre cithare à cordes frottées par un archet, dont l'invention est récente, est le *mingzheng* de Liang Mingyue, à treize cordes (Zhuang 1968: 87).

Des spécimens de cordophones anciens, retrouvés dans des tombes, sont parfois indifféremment identifiés sous les noms de *qin* ou de *zhu*; très voisins d'aspect, ils se distinguent par leur largeur et le nombre de leurs cordes. C'est ainsi que le cordophone à cinq cordes est généralement appelé *zhu*, alors que celui à sept cordes ou plus est un *qin*. Dans la tombe du Marquis de Zeng au Hubei (époque des Royaumes Combattants), un «*zhu*» à cinq cordes présente une caisse très étroite et longue avec, à la tête de l'instrument, une grosse cheville (fig. 7b). Dans la même tombe, un «*qin*» à dix cordes porte à sa tête un cordier assez haut, et sa caisse à la surface non plate — comme composée de plusieurs parties — se prolonge en une queue qui évoque le manche du *čhàkhê*, sous laquelle est placée une grosse cheville (fig. 8). Dans une tombe plus récente, datant des Han de l'Ouest, on est en présence d'un *qin* à sept

cordes, dont la longue queue ne repose pas non plus sur le sol et comporte également une grosse cheville; sous le cordier, à la tête, est pratiquée une enclave où sont logées sept petites chevilles en alignement dans la largeur, l'enclave se prolongeant en «T» sur toute la longueur de l'instrument (Wu Zhao 1983: 26). La même tombe contient un autre cordophone à cinq cordes, identifié sous le nom de *zhu* et très proche de celui de la tombe du Marquis de Zeng (fig. 7a).

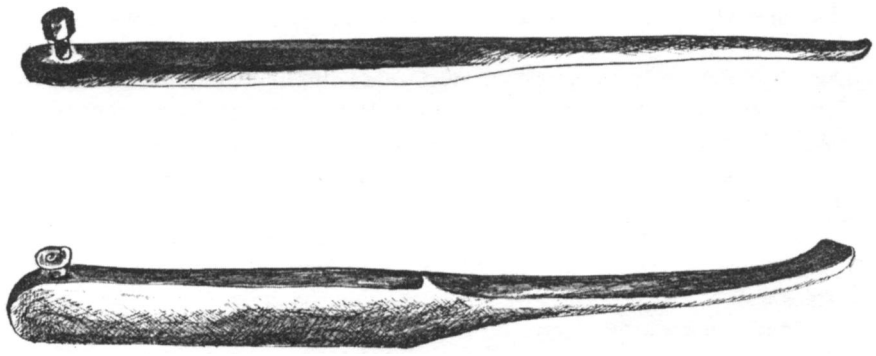


Fig. 7: Anciens cordophones; a) *zhu* des Royaumes Combattants; b) *zhu* des Han Occidentaux.

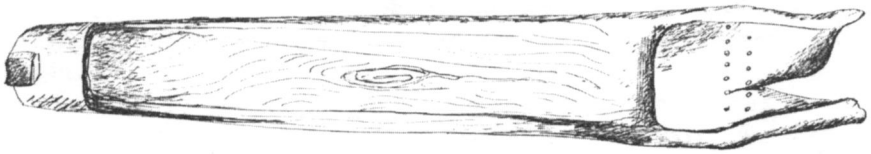


Fig. 8: Cordophone à treize cordes des Zhou Orientaux trouvé à Guixi (Jiangxi).

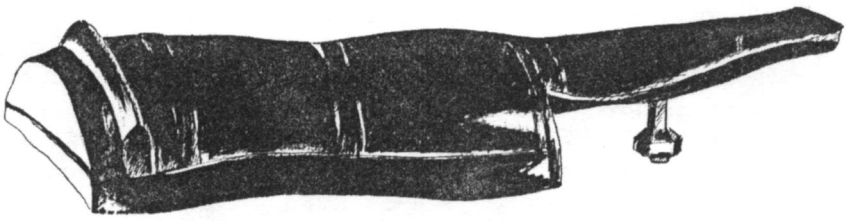


Fig. 9: *qin* à dix cordes (Royaumes Combattants) trouvé à Sui (Hubei).

Très différentes dans leur facture et d'époque antérieure, deux cithares à treize cordes identifiées comme «*qin*» et trouvées dans une tombe datant des Zhou Orientaux (770-256) au Jiangxi (fig. 9) posent une véritable énigme, car l'actuel Jiangxi se situe sur l'ancien royaume des Yue, assez isolé culturellement de la plaine centrale Han à l'époque; or ces deux cithares ressemblent beaucoup à des *zheng* (Xu Zhifan 1983: 18).

Le fait que le *qin* soit dépourvu de chevalets mobiles représente-t-il une évolution ou une simple différence? Dans le cas du *zheng*, ceux-ci, aussi nombreux que les cordes, modifient la longueur vibratoire de la corde et, par le jeu de leur tension, permettent l'usage d'ornements mélodiques que la main gauche effectue sur la corde avant, pendant ou après la mise en vibration par la main droite. Les chevalets mobiles ne servent pas de repères pour la hauteur des notes comme dans le cas des cithares à frettes fixes, mais leur déplacement permet les changements de mode. Sur le *qin*, les frettes sont remplacées par des points de nacre servant à repérer les nœuds sonores en certains emplacements des cordes.

On constate que *qin* et *se* sont chantés dans le Livre des Odes, dans les Neuf Chants, dans le *Xiaoya* et même dans les Airs de Qin, où rien n'est dit du *zheng*. *Zhu* et *zheng* apparaissent dans les textes à partir des Trois Royaumes comme sortis d'un état primitif et annoblis par la prépondérance du Royaume de Qin, qui impose ses manières barbares aux pays plus raffinés — par exemple Chu.

On inclinerait donc à penser que *zhu* et *zheng* sont d'origine plus populaire, ayant comme ancêtre l'un une section de bambou tubulaire idiocorde à cordes frappées, l'autre une cithare sur caisse hétérocorde à chevalets mobiles, la seconde étant peut-être une évolution de la première.

D'un autre côté, *qin* et *se* sont mis en parallèle sans que l'un soit une évolution de l'autre: ce sont les résultantes de deux branches distinctes, le *qin* s'étant transformé à partir de l'arc musical, puis du monocorde; le *se*, lui, aurait, comme le *zheng*, la cithare tubulaire pour point de départ.

Il semble que, dès l'époque des Royaumes Combattants (Rault-Leyrat 1987a: 15), le *zheng* ait achevé son évolution dans ses plus grandes lignes et se présente comme un compromis de plusieurs systèmes: il a hérité de la forme en demi-section de bambou venant du *zhu* et d'autres cithares tubulaires, puis des cithares idiocordes sur table, comme le *phin*; il porte aussi la marque des cithares en cuvette l'apparentant au *qu*, puis du pentacorde sur caisse et des cithares sur table munies de chevalets mobiles sur lesquels sont tendues des cordes; enfin, il descend du *se* aux multiples chevalets.

Si l'atout principal du *qin* est une synthèse harmonieuse de forme, de timbre et de symbolisme qui constituent un tout cohérent et sophistiqué approprié à l'idéal lettré, il n'en est pas moins vrai qu'il ne laisse aucune descendance — telle une entité parfaite en sa conception qui ne peut engendrer aucune dualité. Le *zheng*, lui, n'est pas *a priori* assimilable à cet idéal, car il porte de façon trop évidente les stigmates d'origines aussi diverses que populaires. Pourtant, c'est cet instrument qui, au fil des siècles, restera constamment vivant et capable de s'adapter à tous les genres, à tous les publics, à tous les sobresauts de l'histoire.

Ce *zheng* «serait-il tenu pour si populaire que les nobles — le considérant comme *vulgaire* (*su*) — ne voulaient y assimiler leur destin?» (Cao Zheng 1981: 42). C'est finalement cette «vulgarité» qui lui a valu une plus large audience: on a pu se permettre, avec cet objet hybride, plus de liberté qu'avec ce pur écho de l'orthodoxie lettrée qu'est le *qin*. Confident des poètes, des femmes, le *zheng* est indissociable d'une sorte de nostalgie, de regret ineffable du passé. Il se confond avec les visions poétiques qu'il a inspirées et dont il a été l'écho et le réceptacle. Fait nouveau, si son étiquette évocatrice d'un passé aboli et répréhensible l'avait, durant ces dernières décennies, presque fait disparaître, on assiste aujourd'hui à une véritable renaissance du *zheng*. Les Chinois, au sortir de leur nuit culturelle, ont repris possession de leur héritage musical et de façon revolutionnaire: il s'agissait de considérer la musique — entre autres facteurs de la culture — comme appartenant au peuple, dépouillé de tout ce qui, jusque-là, l'avait, dans certains genres, maintenue parée et cachée du plus grand nombre. Dans le cas du *zheng*, il n'a pas été difficile de prouver que c'était un instrument de portée populaire, et on a reconnu en lui un fonds matriciel auquel on a voulu à nouveau s'identifier en une démarche d'épuration de tous les artifices et de tous les interdits qui avaient contribué à figer la culture. C'est donc pour le *zheng* une double renaissance: à la fois instrument du peuple et symbole de reconquête des privilèges culturels. De ce fait, il se produit un éclatement du genre, une diversification du répertoire, de nombreuses innovations dans la technique de jeu. Jusqu'à la tessiture de l'instrument qui s'élargit à mesure qu'augmente le nombre des cordes. Cela laisse prévoir que l'on retrouvera bientôt le nombre de celles du *se* - à vingt-cinq cordes dans un premier temps — en un retour aux sources qui est le signe de toute vraie révolution.

Bibliographie

CAO ZHENG
1981 «Guanyu guzheng lishide tantao». *Zhongguo yinyue* 1: 40-46.

CONDOMINAS G.
1980 *Anthologie de la musique proto-chinoise*. Paris: Coll. Musée de l'Homme, OCR 80.

KUROSAWA TAKATOMO
1953 «Takasago no kuchigoto». *Tanabe Sensei kantchi kineng to angaku kongso*. Tōkyō.

1953 *The musical bow in the Bunun tribe in Formosa and suggestion as to the origin of the pentatonic scale*. Tōkyō: Japan Music Institute.

LENHERR J.
1967 «The musical instruments of the Taiwan aborigines». *Bulletin of the Institute of Ethnology* (Academia Sinica, Nankang) 23.

LI HUI
1956 «Taiwan ji DongYa gedi tuzhu minzude kouqin zhi bijiao yanjiu». *Bulletin of the Institute of Ethnology* (Academia Sinica, Nankang), p. 85-140.

MORTON D.
1976 *The traditional music of Thailand*. Berkeley: University of California Press.

NIU LONGFEI
1981 *Jiaguguan, Wei Jin muzhuan bihua yueqi kao*. Lanzhou: Gansu renmin chubanshe.

OSTROWSKICH P.
1895 «Über die Musikinstrumente der Katschizen». *Zeitschrift für Ethnologie*: 616.

OUYANG XIU
1061 *Xin Tangshu*, liechuan, 2 226.

PICKEN L.E.R.
1962 «Musical terms in a Chinese dictionary of the first century». *The Journal of the International Folk Music Council XIV: 40-43.*

1965 «Early Chinese friction-chordophones». *Galpin Society Journal* (London) XVIII: 82-89.

1969 «T'ang music and musical instruments». *T'oung Pao* LV, livres 1-3. Leiden: Brill, p. 74-122.

1984a «The sound producing instrumentarium of a village in North-East Thailand». *Musica Asiatica*, L.E.R. Picken Ed. Cambridge: Cambridge University Press, vol. 4: 213-44.

1984b «Instruments in an orchestra from Pyü (Upper Burma) in 802». *Musica Asiatica*, L.E.R. Picken Ed. Cambridge: Cambridge University Press, vol. 4: 245-70.

RAULT-LEYRAT L.
1987a *La cithare chinoise* zheng, *un vol d'oies sauvages sur les cordes de soi*. Paris: Le Léopard d'Or.

1987b «Quelques instruments de musique coréens ...». In: *Corée, musique instrumentale de tradition classique*. Paris: OCORA 558701 [pochette de disque].

SCHAEFFNER A.
1968 *Origine des instruments de musique*. Paris: Mouton.

WU ZHAO
1983 *Zhongguo gudai yueqi*. Beijing: Xin hua shudian.

XU ZHIFAN & CHENG YINGLIN
1983 «Guixi Dongzhou Yamu faxiande shisanxian qin». *Yueqi* 5: 18.

(zhongyang minzu xueyuan)
1986 *Zhongguoshaoshu minzu yueqizhi*. Beijing: Xinshijie Ed.

ZHUANG BENLI
1968 *Zhongguo de yinyue*. Taizhong: Taiwan shenzhengfu xinwenchu.

ALTÉRATEURS DE VOIX DE PAPOUASIE-NOUVELLE-GUINÉE* ou comment la confusion des données appauvrit l'organologie

Don Niles**

L'ethnomusicologue qui étudie la littérature ethnographique relative à une région donnée risque de tomber sur un grand nombre de descriptions d'instruments prêtant à confusion. Les plus grandes difficultés apparaissent, bien entendu, lorsqu'un auteur est amené a décrire un instrument pour lequel sa propre langue ne lui fournit pas de terme approprié. Il est regrettable qu'au lieu de décrire le mode de production du son, nombre d'auteurs adoptent un terme quelconque et vague, semant ainsi le doute plutôt que de contribuer à une meilleure compréhension de l'instrument en question.

En ce qui concerne la Papouasie-Nouvelle-Guinée, la confusion règne particulièrement dans les descriptions d'instruments faits d'un tube de bambou à embouchure terminale. Le plus souvent, ces instruments sont simplement appelés «flûtes», sans considérations sur la nature de l'émission du son. Parfois, on les appelle aussi «trompettes» ou «trompes». Il n'est pas dans mon propos de discuter en detail des flûtes et des trompes, mais je tiens à signaler leur principale difference. Dans le cas de la flûte, le joueur dirige la colonne d'air sur le bord de l'instrument; sur la trompe, en revanche, le son est produit par la vibration des lèvres du joueur. S'il s'agit là, en effet, des techniques de jeu les plus courantes des instruments à air, il ne faut cependant pas oublier

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

** Je tiens à exprimer ma gratitude aux habitants des villages Aronis, Beiri, Bilbil, Gamaka, Gohe, Jobto, Sor et Usino dans la province de Madang; Bumbita, Ilahita, Inakor et Togo dans la province du Sépik oriental, et Malasanga dans la province de Morobe, pour les explications et interprétations musicales dont ils ont bien voulu me faire part. Mes remerciements s'adressent, en outre, à l'*Institute for Papua New Guinea Studies* pour m'avoir permis d'effectuer cette recherche. Je suis également reconnaissant à Anthony Forge, Takanori Fujita, Fred Gerrits, Robert Reigle, Donald Tuzin et Yoichi Yamada pour toutes leurs informations sur la distribution et l'utilisation des altérateurs de voix. S'il subsiste des imprécisions, j'en suis, bien entendu, seul responsable.

qu'il existe une troisième possibilité. Les instruments relevant de ce dernier type, que j'appelle «altérateurs de voix» (*voice-distorters*), sont ceux dans lesquels on parle, crie ou chante avec l'intention de dénaturer la voix[1].

Ces instruments ont été successivement appelés «mégaphones» (Jones 1967), «tubes parlants» (Sheridan 1949: 214), «tubes résonateurs» (Johnson & Mayer 1977) ou «masques de voix» (Duvelle 1975: 15). En ce qui me concerne, je rejette le terme de mégaphone parce qu'il sous-entend que le son produit est plus fort. Si certains altérateurs de voix amplifient le son, leur principal objectif n'en consiste pas moins, en Papouasie-Nouvelle-Guinée, à dénaturer le timbre de la voix. C'est pourquoi je suggérerai que le mégaphone est un altérateur de voix mais que l'inverse n'est pas toujours vrai. Le terme de «tube parlant» est, quant à lui, inapproprié dans la mesure où les instruments dont il est question ici ne sont pas nécessairement de forme tubulaire et que ceux qui en jouent ne parlent pas toujours dedans. Le terme de «tube résonateur» est plus adéquat, mais il n'indique pas l'origine du son, et celui de «masque de voix», quoique peu commode, est encore meilleur dans la mesure où il fait ressortir le phénomène du déguisement de la voix. Ajoutons, enfin, que le terme plus neutre de «modificateur de la voix» a été suggéré, qui conviendrait à une classification à l'échelle mondiale[2] visant à regrouper les instruments

---

[1] La plupart des trompes en Papouasie-Nouvelle-Guinée (à embouchure terminale ou traversières, en bois, en bambou, en calebasse ou en conque) ne produisent qu'un ton. Il n'existe, à ma connaissance, que deux exceptions à cette règle. D'une part, dans la région de Maprik à l'est de la province du Sépik, deux tons sont obtenus sur la conque traversière en fermant partiellement avec la main, puis en rouvrant l'embouchure de l'instrument. Cette conque est une ocarina faite de la coque d'une noix de coco percé d'un trou de jeu, et jouée en alternance avec un sifflement buccal pour la communication lorsque deux tons sont requis pour imiter les inflections vocales. Bien que les trompes servent dans nombre d'autres régions du pays à l'émission de signaux, la région du Maprik occupe une place à part sous ce rapport, puisque les formules mélodiques ne sont pas des symboles abstraits mais peuvent être comparées au langage. Les habitants de cette région jouent aussi de la trompe en bambou dans des ensembles où chaque instrument n'émet qu'un seul ton. D'autre part, les paires de trompes traversières en bois dont jouent les hommes Iatmul pour annoncer leur retour d'une heureuse expédition de chasse aux têtes produisent également deux tons (Spearritt 1979: 608-10). Par ailleurs, je ne puis souscrire à l'affirmation de Jones (1967: 24), qui prétend que nombre d'altérateurs de voix de Papouasie-Nouvelle-Guinée sont aussi insufflés avec vibration des lèvres, si bien qu'il s'agirait là de trompes. En effet, la plupart de ces altérateurs de voix (en particulier les instruments en bambou à paroi rigide) ont un diamètre tel (5-6 cm) qu'il serait quasiment impossible d'obtenir par la vibration des lèvres les différents tons qu'il dit avoir identifiés. Même dans les régions où l'on joue de trompes à grand diamètre (par exemple, celle de Maprik à l'est ou celle d'Amanab à l'ouest du Sépik), l'embouchure est souvent rétrécie par l'addition de cire d'abeille ou de latex pour faciliter l'insufflation. Les semblants de tons de trompes émis par les altérateurs de voix sont probablement des sons chantés qui sont amplifiés dans la mesure où ils vont de pair avec les harmoniques naturelles des tubes.

[2] La seule étude approfondie d'un tel instrument à l'échelle mondiale provient de Balfour (1948) qui emploie un terme générique similaire, à savoir «déguiseur de voix». L'article de Balfour ne traite que des instruments munis d'une membrane de vibration servant à modifier le son; la Paouasie-Nouvelle-Guinee n'entre donc pas dans son aire d'étude.

en tant qu'objets, sans référent culturel. Je préfère neanmoins celui d'«altérateur de voix»[3] pour les instruments de Papouasie-Nouvelle-Guinée, car il rend davantage compte du contexte de jeu. En effet, il s'agit ici de bien plus qu'une légère modification de la voix, puisque les altérateurs de voix sont traditionnellement destinés à transformer une voix d'homme en une voix non humaine. Toutes les sources indiquent que leur utilisation (de même que le savoir qui s'y rapporte) est l'apanage des hommes; ces instruments font généralement partie intégrante de l'attirail cérémoniel d'un culte masculin auquel les hommes doivent être spécialement initiés, et ils sont gardés à l'abri du regard des femmes et des non-initiés. D'une manière générale, les altérateurs de voix servent à produire la voix des esprits (appelés *tambaran* en Tok Pisin)[4].

Étant donné la confusion qui règne à propos de la dénomination de ces instruments, les travaux d'organologie relatifs à la Papouasie-Nouvelle-Guinée leur ont prêté peu d'attention, quand ils ne les ont pas qualifiés à tort de flûtes ou de trompes (voir notamment Fischer 1986).

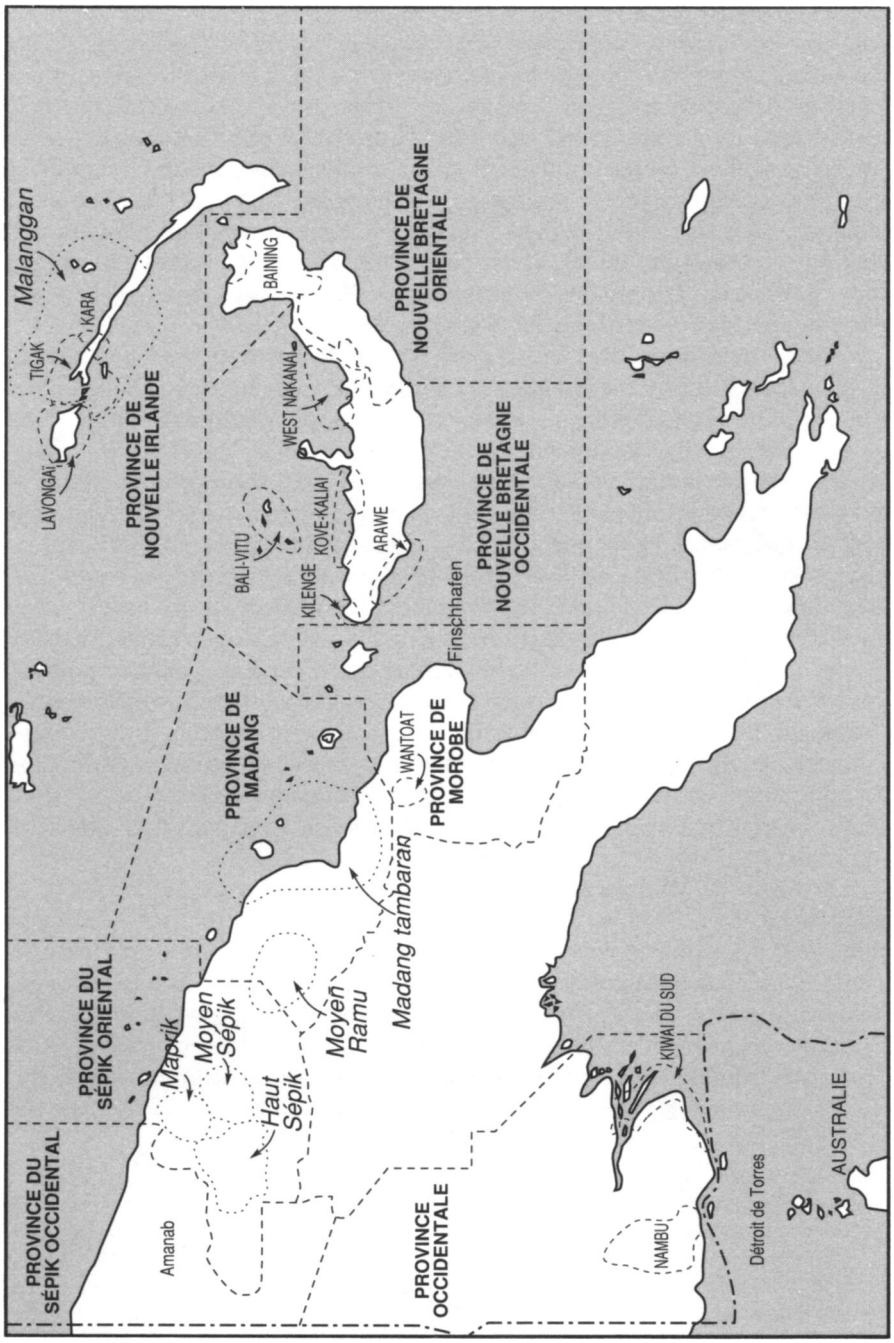
Une autre raison du peu d'intérêt porté à ces instruments est le manque de données ethnographiques sur une des principales régions où les altérateurs de voix sont en usage, région que j'appelle le Madang tambaran. Excepté dans les travaux de Lawrence (voir 1964, 1965, 1984), elle n'a été décrite que sommairement dans les écrits sur le sujet, tels les études linguistiques, les récits de voyages ou encore les rapports de missionnaires. Et si l'activité des cultes masculins fait depuis quelques décennies l'objet de nombreuses recherches, celles-ci portent, pour le nord de la Papouasie-Nouvelle-Guinée, presque exclusivement sur la région du fleuve Sépik, en particulier sur son cours moyen. Étant donné l'importance qui revient au Madang tambaran dans la présente classification des altérateurs de voix, je définirai d'abord l'étendue de cette région pour décrire ensuite brièvement les activités cultuelles des Gedaged, groupe établi en son centre.

La région de Madang tambaran, située sur la côte entre Saidor à l'est et Bogia (Lawrence 1964), se distingue des autres aires musicales par la place de choix des altérateurs de voix dans les cultes masculins. Bien qu'il soit impossible, à ce stade, de la délimiter avec exactitude, on peut relever une série de contrastes ethnomusicologiques qui la différencient des régions avoisinantes. Précisons que les groupes établis au sud-est de Saidor, le long des cours supérieurs des fleuves Nankina et Yupna jusque dans la province de Morobe, sont exclus ici, car ils ignorent les altérateurs de voix. A leur place, les aérophones associés

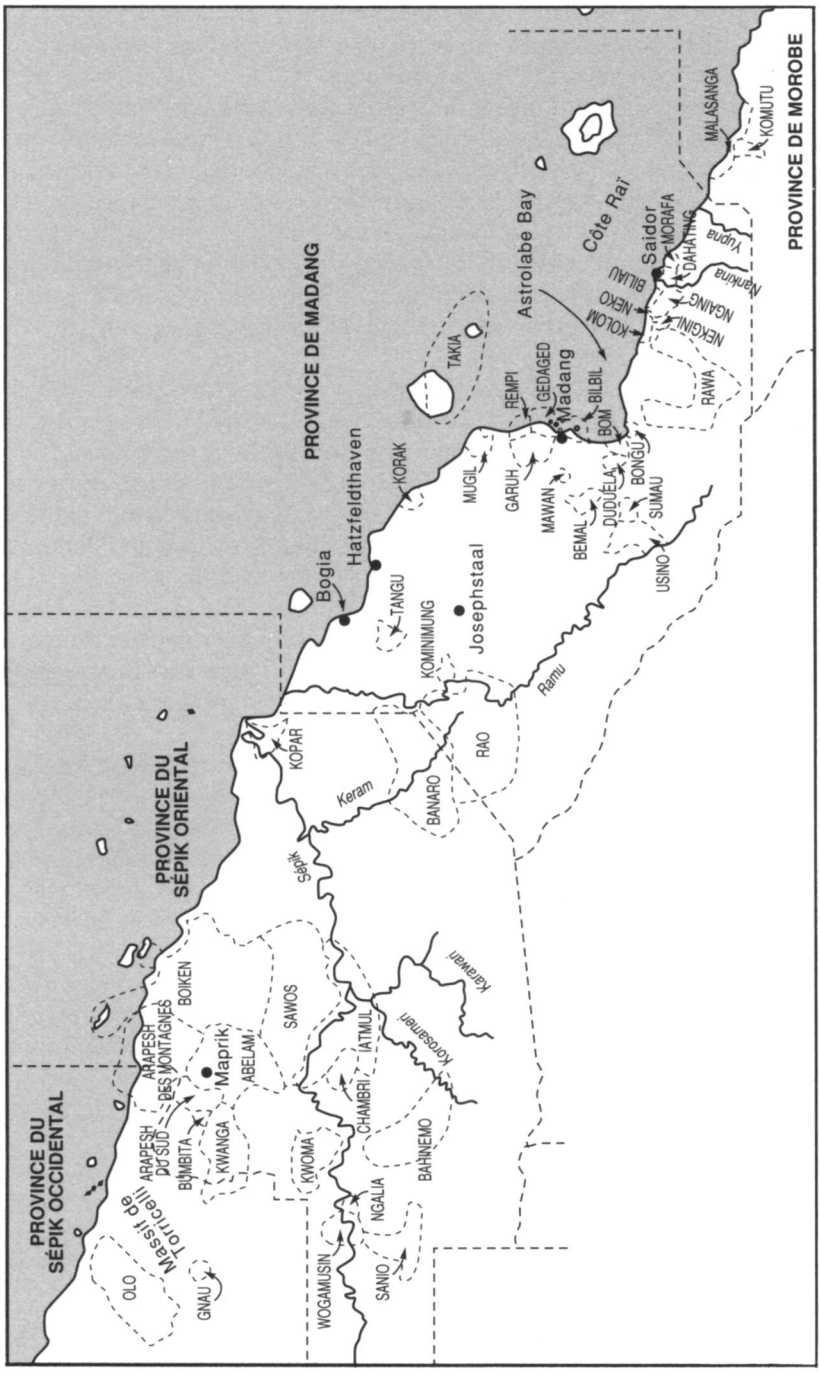
---

[3] Un précédent quant à l'usage de ce terme (mais sans le tiret, c'est-à-dire *voice distorter*) apparaît dans Sheridan (1949: 214) où il correspond plus généralement aux instruments appelés «tubes parlants».

[4] Une série de termes en Tok Pisin (ou Pidgin de Nouvelle-Guinée) apparaissent dans cet article, car ils sont d'usage fréquent dans les régions considérées ici. Par respect pour les groupes qui continuent à se servir d'altérateurs de voix dans leurs rites traditionnels, il n'est pas possible d'inclure des photographies ou des dessins représentant les instruments en question.



Carte 1 : Papouasie-Nouvelle-Guinée (Papua Niugini). Pour les détails des provinces du Sépik occidental et oriental, de Madang et de Morobe, voir carte 2.



Carte 2: Côte septentrionale de la Papouasie-Nouvelle-Guinée (Papua Niugini).

aux *tambaran* comprennent la flûte à embouchure terminale et parfois même la conque, ainsi que le rhombe qui se retrouve chez la plupart des ethnies utilisant un instrument quelconque à usage secret.

Le Madang tambaran diffère de la région du Sépik par l'importance que revêtent, dans cette dernière, les ensembles de flûtes traversières plutôt que les altérateurs de voix. Sur les berges du Sépik, on rencontre avant tout des paires de flûtes, les grands ensembles de flûtes traversières étant plus répandus au sud du moyen Sépik, en particulier dans la région des fleuves Karawari et Korosameri. Au nord, dans le massif de Torricelli, les ensembles de flûtes ont moins d'importance que les ensembles de trompes à embouchure terminale, accompagnées de *kundu* (tambours cintrés à une peau), d'ocarinas et, à nouveau, d'altérateurs de voix.

Bien que tous ces instruments en bambou — flûtes traversières, altérateurs de voix et trompes à embouchure terminale — soient habituellement pratiqués au sein d'un ensemble du même type plutot qu'en solo, il existe une différence supplémentaire dans la manière dont on en joue pour construire une mélodie. Dans les ensembles, les parties de flûtes ou de trompes sont souvent imbriquées ou superposées afin de compenser les possibilités mélodiques limitées de chaque instrument et de permettre ainsi l'émission d'un son continu. Les altérateurs de voix, en revanche, dont la tessiture est determinée par le registre de la voix, sont généralement joués à l'unisson. La principale exception à cette règle se rencontre sur le moyen Sépik où deux altérateurs de voix produisent des secondes harmoniques, intervalle courant dans la musique dé cette région.

Les paires de flûtes traversières caractéristiques du Sépik se retrouvent sur le bas Ramu (cf. Johnson & Mayer 1977, 1978) et, semble-t-il, aussi parmi les Tangu (Burrdige 1969: 175, n. 1). Pour ce qui est du littoral à l'est du Ramu, on a pu les identifier dans une zone qui s'étend jusqu'à Hatzfeldthaven (Tranel 1952: 461) et peut-être même au-delà. Parmi les Rao du Ramu moyen, par contre, flûtes traversières et altérateurs de voix coexistent, ce qui est également le cas chez leurs voisins Banaro établis sur le haut Keram. Plus en aval, par contre, les altérateurs de voix disparaissent. La région qui s'étend à l'est du Ramu moyen (en particulier autour de Josephstaal) est moins bien connue sous ce rapport, encore que l'existence de flûtes traversières ait été attestée en plusieurs endroits. Vu le peu de données ethnographiques ou ethnomusicologique sur cette vaste zone, il resterait donc à déterminer si le Madang tambaran s'étend à la région du moyen Ramu.

Tournons-nous maintenant vers les Gedaged établis au centre du Madang tambaran, pour passer en revue les types d'instruments secrets caractéristiques de la région (Mager 1952; complété par nos notes de terrain):

Altérateurs de voix[5]

kag	gourde
sabung	tube de bambou long
adug	tube de bambou court
tererek	tube de bambou court à paroi fendue

Aérophones

kasuzi	ocarina faite d'une noix de coco, percée d'un trou de jeu au moins
kidiku	mirliton (brin d'herbe ou feuille)
ngubngub/tod	rhombe

Idiophones

gilanggilang	hochet de cosses (*Pangium edule*)

Certains de ces instruments sont décrits differemment par Dempwolff (1929: 231-232), mais les données fournies par Mager me semblent plus complètes et plus précises. D'autres groupes du Madang tambaran possèdent des instruments semblables à ceux énumérés ci-dessus ou en ignorent l'un ou l'autre. De plus, dans certaines zones, le tambour à fente (*garamut* en Tok Pisin) fait également partie des instruments associés aux *tambaran*.

Chez les Gedaged, tous ces instruments sont entreposés au grenier (*falalak*) de la maison des hommes (*dazem*) et n'en sont sortis que pour accompagner le culte masculin appele *meziab*. Au singulier, ce dernier terme se réfère à l'esprit d'un défunt. Le plus souvent, le *meziab* ne se trouve pas au village mais outre-mer avec sa pirogue. Pour honorer les esprits des ancêtres, les hommes vont chercher les instruments au *falalak* et les transportent au bord des rivières où résident les esprits[6]. Les instruments sont joués par les hommes initiés au culte, qui conduisent l'esprit au village. Après que le meneur de la danse a

---

[5] Selon la classification de Hornbostel et Sachs (1961: 24), les aérophones sont les instruments dans lesquels «l'air lui-même constitue le vibrateur au sens premier du terme». Quant à la plupart des formes du chant et, partant, quant aux altérateurs de voix, ce sont les cordes vocales qui produisent le son initial. Or, Hornbostel et Sachs ne tiennent pas compte de la voix dans leur classification, si bien qu'il n'est pas clair s'ils considéreraient l'altérateur de voix comme un aérophone ou non. Olson (1967: 109) est l'un des rares auteurs qui incluent la voix dans une classification des instruments. Il s'y réfère par le terme de «anche en corde vocale» sous le titre général d'«instruments à vent». Son livre ne traite que des instruments d'Europe, et c'est probablement pour cette raison que les ethnomusicologues n'ont pas tenu compte de sa classification.

[6] Il est intéressant de noter la récurrence du thème de l'eau dans les descriptions du Madang tambaran, vu qu'il comporte une signification importante pour les Arapesh méridionaux et les Abelam qui disent que les esprits *nggwal* peuplent certaines rivières (voir Tuzin 1980 et Losche 1982: 280-81).

fendu une noix de coco, une danse commence qui dure trois ou quatre semaines. Le plus souvent, le *kag* et le *tererek* sont associés au *garamut* (*do*) et au *kundu* (*duwag*), le tout étant accompagné de chants reproduisant la voix des *tambaran*: voilà l'ensemble le plus répandu dans la région de Madang. Tandis que le *meziab* danse à l'intérieur du *dazem*, les femmes exécutent une danse autour de celui-ci. Le *meziab* consomme la part spirituelle de la nourriture préparée pour l'occasion, tandis que les hommes en mangent la part matérielle. Les novices (*malan faun*) sont circoncis et reçoivent des scarifications en forme de demi-lunes sur les tempes. Plus tard, on dira aux femmes et aux enfants que ces marques ont été appliquées par les dents du *meziab* qui a ingurgité, puis recraché le *malan faun*. La cérémonie se clôt par la descente du *meziab* du *dazem* dans le village, où il participe à un autre festin; ensuite, il est raccompagné à sa pirogue pour qu'il puisse prendre le large (Mager 1952: 199-200)[7].

Le but de cet article est de décrire les types et la distribution des altérateurs de voix en Papouasie-Nouvelle-Guinée, tout en fournissant des informations générales sur leur utilisation. Les nombreuses citations et l'explicitation des sources paraîtront peut-être fastidieuses au lecteur. Elles sont néanmoins indispensables pour dissiper la confusion entourant ces instruments. On trouvera en annexe la liste détaillée des références par catégorie d'altérateur de voix.

Classification des altérateurs de voix

I. Bambou

A. A paroi rigide
   1. à extrémité distale libre
      a. de longue dimension
      b. de courte dimension
   2. à extrémité distale bouchée avec des feuilles
   3. à extrémité distale placée dans un récipient

B. A paroi fendue

II. Gourde/bois
III. Noix de coco/feuilles de bananier
IV. Conque

Les altérateurs de voix sont communément joués à l'unisson, mais on les pratique aussi en solo. Dans le Madang tambaran, en particulier, les altérateurs de voix en calebasse et ceux en bambou à paroi fendue sont accompagnés d'autres instruments.

---

[7] Pour des informations plus détaillées au sujet de la version ngaing de ce culte masculin, consulter Lawrence (1965).

I. Bambou. C'est sans doute le matériau le plus fréquemment employé, en Papouasie-Nouvelle-Guinée, dans la fabrication des instruments de musique en général tout comme des altérateurs de voix en particulier. Tous les modèles en bambou sont ouverts aux extrémités proximale et distale. On peut en distinguer différents types selon l'état du bambou lui-même, ainsi que selon le traitement de l'extrémité distale de l'instrument.

I.A) A paroi rigide. Dans leur forme la plus simple, ces instruments consistent en un tube de bambou dont les nœuds ont été enlevés. Le joueur chante ou crie dans une extrémité. La longueur du tube varie entre trente cm et quatre mètres. Exceptées les données disponibles pour les Baining, sur lesquelles je reviendrai, les altérateurs de voix en bambou à paroi rigide se limitent à la partie septentrionale de la Papouasie-Nouvelle-Guinée continentale; ils peuvent être subdivisés en trois grandes catégories selon le traitement de l'extrémité distale.

I.A.1) A extrémité distale libre. Dans cette catégorie, l'extrémité distale de l'instrument n'est ni recouverte, ni ceinte, ni modifiée d'aucune autre manière. Bien qu'il manque des renseignements précis au sujet de certains de ces instruments[8], il semblerait que la distribution géographique des instruments de courte et de longue dimension respectivement soit fondamentalement différente: les premiers se retrouvent dans la région du moyen Sépik et du Madang tambaran, les seconds dans le Madang tambaran, sur le moyen Ramu et le haut Sépik. Bien que Sheridan (1948: 2) n'en mentionne pas la longueur, c'est apparemment aussi le type d'instrument dont se sert le chaman chez les Baining pour proclamer, en cachette, la mort imminente de ses victimes[9].

---

[8] Les données fournies par Reche (1913: 426-27) au sujet des instruments en bambou du bas Sépik (langue kopar) qui atteignent une longueur de 55 cm environ et sont à embouchure terminale, concernent des trompes. Plischke (1922: 58-59) cite la description de Reche lorsqu'il discute d'instruments extrêmement longs (332-370 cm) chez les Iatmul, dont il conclut qu'il s'agit également de trompes. Il part de l'hypothèse que les «tubes» des Banaro évoqués par Thurnwald (1916) sont en réalité des trompes. Dans ce dernier cas, Plischke est sans doute dans l'erreur, car les instruments des Banaro sont en fait des altérateurs de voix de longue dimension. Quant aux instruments des Iatmul, il reste à savoir s'il s'agit de trompes, vu qu'il n'existe aucune source prouvant l'existence de trompes aussi longues; d'autre part, nulle source ne démontre que les altérateurs de voix des Iatmul atteignent réellement une telle longueur.

[9] Etant donné qu'aucune autre description relative aux Baining se réfère spécialement à un tel instrument, il est tentant de suggérer que celle de Sheridan est erronée, l'auteur se référant en réalité aux trompes à embouchure terminale qui se jouent à travers un masque au cours de la célèbre danse du feu des Baining. Toutefois, dans le même article, Sheridan évoque précisément ces trompes. D'autres références aux Baining ne font que perpétuer la confusion. Laufer (1970: 171, n. 26) évoque les flûtes en bambou «à sonnailles» appelées *petpet*, ainsi que des instruments appelés *raunka* et *a kalavarengki*. Cette dernière paire représente les voix de la mère et du père de la tribu. Laufer les appelle indifféremment «instruments à vent en

I.A.1.a) De dimension longue. Quand les descriptions parlent d'instruments «longs», j'interprète cet adjectif au sens conventionnel comme qualifiant les instruments dont la longueur excède la taille du joueur, soit plus d'un mètre et demi. Les instruments les plus longs semblent atteindre quatre mètres. Certains auteurs ont relevé que les groupes établis sur le haut Sépik, notamment les Bahinemo, Ngala et Wogamusin, qualifient ces instruments de féminins (Chenoweth 1976: 29; Newton 1971: 19, 34-35, 52). Chez les Kwoma, le son produit est réputé imiter le cri des oiseaux (Newton 1971: 87) ou le bruit des crocodiles (IPNGS x82-104)[10]. Ces longs instruments en bambou ont été repérés dans de nombreuses zones du Madang tambaran, du moyen Ramu et du haut Sépik[11] (voir la liste des références en annexe I).

I.A.1.b) De courte dimension. Dans la région du moyen Sépik, les altérateurs de voix en bambou sont les célèbres tubes *mai* ou *mwai*[12], par ailleurs absents de la région située immédiatement au sud de Chambri, à Bisis par exemple (Takanori 1988). On les retrouve aussi au Madang tambaran où ils coexistent avec les modèles de longue dimension, dont il faut cependant les différencier. En général, les altérateurs de voix courts mesurent moins d'un mètre. Sur le moyen Sépik, les tubes *mai* sont généralement joués par paires, mais ils peuvent aussi faire partie d'un grand ensemble instrumental comprenant des *garamut*, des *kundu* et des flûtes traversières (voir la liste des références en annexe II).

I.A.2) A extrémité distale bouchée avec des feuilles. Cette catégorie d'instruments n'est signalée que chez les Abelam où les joueurs crient ou aboient dans l'extrémité ouverte d'un altérateur de voix mesurant un mètre environ. Aufenanger (1972: 314) rapporte que l'extrémité distale est remplie de feuilles séchées du palmier *sago* pour créer la voix d'un calao. Hauser-Schäublin

(1970: 177), «trompes en bambou» (ibid., n. 34) et «flûtes en bambou» (ibid., pl. 13). Malheureusement, la photographie ne permet pas de dissiper le mystère: elle montre simplement qu'il s'agit de courts tubes en bambou à embouchure terminale.

[10] Collection établie en 1959 par Donald C. Laycock. Cet enregistrement a été transcrit par Jones (1967: 40).

[11] En plus de la référence indiquée, voir l'illustration sonore de cet instrument dans le disque de Niles & Webb (1987: Madang — 3).

[12] Hauser-Schäublin (1983: 51) émet l'hypothèse que l'origine des masques *mai* des Iatmul, associés à ces altérateurs de voix, pourrait être cherchée au nord des Iatmul. Elle suggère que les modèles de ces masques s'inspiraient des peintures faciales élaborées des danseurs des rites masculins, tels qu'on les rencontre aussi au nord parmi les Abelam (où ces danseurs s'appellent *maira*). Les Iatmul auraient donc calqué un modèle sculpté sur un modèle humain. Un fait venant corroborer cette théorie est l'usage courant d'altérateurs de voix en bambou dans les rituels de *tambaran* au nord des Iatmul, alors que les Iatmul recourent à d'autres instruments pour les mêmes rituels. Peut-être qu'en traduisant un modèle humain en un modèle sculpté, les Iatmul ont aussi adopté les altérateurs de voix en bambou.

(1986) précise que le son «de ces instruments [est] décrit comme des voix d'oiseaux et de chiens adoptées par les esprits» et qu'il sert de signal aux femmes et aux enfants pour qu'ils se cachent lors du transport d'objets sacrés. L'obturation de l'extrémité distale de l'instrument avec des feuilles semble être facultative, puisque Forge (1988) évoque divers instruments semblables qui ne sont pas traités de la sorte. On peut comparer cet instrument au *koruimbangi* des Iatmul, à l'instrument des Chambri décrit par Aufenanger, au *timbalen* des South Arapesh et au *yin'aza* des Kwoma, qui figurent tous ci-dessus sous la rubrique «altérateurs de voix en bambou de courte dimension». Le terme de *Koriumbangi* se réfère à un ancêtre masculin qui est toujours représenté par un homme aboyant comme un chien à travers le tube ouvert en bambou. Les instruments des Chambri et des Kwoma sont également employés pour produire le hurlement d'un chien. Quant au *timbalen*, on crie dedans pour produire la voix du calao. Aucune de ces descriptions ne mentionne cependant l'obturation de l'extrémité distale avec des feuilles (voir la liste des références en annexe III).

I.A.3) A extrémité distale dans un récipient, ou recouverte. Dans la région du Maprik, province orientale du Sépik, on insère l'extrémité distale des altérateurs de voix de longue dimension dans un récipient ou on la recouvre d'une enveloppe quelconque étendue par terre. Parmi les groupes linguistiques South Arapesh, Bumbita et Kwanga, ce récipient est un *kundu* sans peau recouvert de feuilles du cocotier. Les South Arapesh utilisent aussi un *garamut* (tambour ou gong à fente), tandis que leurs voisins Abelam se servent d'un *kundu* sans peau (Aufenanger 1972: 327-28), d'une «bûche évidée»[13] (Losche 1982: 280-82), d'une statue creuse (Gerrits [1974?]) ou d'une sorte de couverture en feuilles (Forge 1988). Tous les instruments de cette catégorie s'intègrent aux ensembles de *tambaran* les plus secrets de la région du Maprik. Le plus souvent, le tube de bambou atteint une longueur de deux mètres et demi environ, à l'exception de celui des South Arapesh, placé dans un *garamut*, qui ne mesure qu'un mètre et demi (Tuzin 1988). Les Boiken et les South Arapesh Mountain, établis respectivement à l'est et au nord, utilisent des paires de flûtes traversières que l'on retrouve également parmi les Abelam orientaux où elles ne revêtent cependant plus beaucoup d'importance (Forge 1988). Chez les South Arapesh, une seule flûte traversière est jouée — fait notable dans la mesure où de tels instruments sont habituellement joués par paires. La diffusion de l'instrument vers l'ouest et le sud est moins certaine, mais les Gnau, les Olo et les

[13] Dans leur mythe d'origine des altérateurs de voix de type *nggwal*, les South Arapesh expliquent que le bambou fut joué pour la première fois avec son extrémité insérée dans une bûche évidée, le *kundi* représentant une adaptation ultérieure (Tuzin 1980: 205-206) — d'où un lien direct avec la description concernant les Abelam.

Kwoma semblent ignorer ces altérateurs de voix (voir la liste des références en annexe IV).

I.B) A paroi fendue. Contrairement aux instruments énumérés précédemment, la paroi des instruments en bambou entrant dans cette rubrique est fendue. Chaque instrument observé consistait en un entre-nœud de bambou à paroi fendue dans le sens de la longueur. Le tube mesurait 35 à 45 cm environ. La voix de celui qui chante dans une extrémité du tube est dénaturée principalement par la vibration de ces sections découpées[14]. Ces instruments se retrouvent dans trois zones distinctes de Papouasie-Nouvelle-Guinée. A nouveau, ils font partie de l'ensemble associé aux *tambaran*, répandu dans de nombreuses zones de la province de Madang. On les retrouve également dans certaines régions du nord de la province occidentale de Nouvelle-Bretagne, et ils semblent accompagner le rituel des Malanggan de Nouvelle-Irlande septentrionale[15]. Parmi les Nakanai occidentaux, de tels instruments sont utilisés pour demander de la nourriture lors de certains rituels pendant lesquels il est interdit d'élever la voix (IPNGS 83-158[16]) (voir la liste des références en annexe V).

II. En gourde/bois. Les altérateurs de voix fabriqués à partir d'une courge calebasse (*Lagenaria* sp.) semblent être les principaux instruments de l'ensemble de Madang tambaran de la côte Raï. En dehors de cette région, leur nombre diminue, car les groupes vivant au-delà de la ville de Madang devaient les importer en faisant du commerce avec les peuples du littoral. Dans les environs de Korak et plus en amont de la côte, les altérateurs de voix de ce type ont disparu, alors que les altérateurs de voix en bambou y subsistent. Ils semblent également être absents de la zone côtière et intérieure à l'est de la frontière avec la province de Morobe (par exemple, chez les groupes de langue Malasanga et Komutu)[17]. Par conséquent, leur aire de diffusion est une sous-aire de celle des

---

[14] Il ne faut pas confondre ces altérateurs de voix avec les instruments morphologiquement semblables dans lesquels on souffle simplement pour en faire vibrer la paroi. De tels instruments s'appellent «tubes fendus» chez Fischer (1986: 129-30). L'exemple le mieux connu en est le «tube en bambou» avec extrémité distale obturée des Nambi, appelé *ari*, qui est décrit par Williams (1936: 186-87). Les «flûtes» *a ngalavarenka nanak* des Baining pourraient également être des tubes fendus, si l'on s'en tient au fait que le son produit ressemble «aux pleurnichements de petits enfants» (Laufer 1970: 177).

[15] Pour une illustration sonore de ces instruments, voir Niles & Webb (1987: Madang — 1; New Ireland — 3; West New Britain — 9).

[16] Collection établie en 1983 par Bergh Amos.

[17] La situation se complique par la présence de trompes à embouchure terminale en calebasse (voir, par exemple, Holtknecht 1977: 19), et les descriptions ne sont souvent pas assez précises pour déterminer la nature de l'instrument observé. Lorsque Vial évoque, au sujet des Wantoat, des hommes jouant de gourdes de différentes dimensions et formes pour émettre une «note grave rythmée», il se réfère probablement à des trompes (1936: 342).

altérateurs de voix en bambou de longue dimension à paroi rigide. Les altérateurs de voix fabriqués à partir d'une courge calebasse sont légèrement courbés et atteignent une longueur de 105 cm environ. Une ancienne description d'un tel instrument figure dans Miklukho-Maklai (1951: 106-107) qui avait visité la région entre 1871 et 1883. Un peu plus tard, Hagen (1899: 189) note leur absence de la région de Finschhafen. Une illustration ainsi qu'une description sommaire figurent aussi dans Aufinger (1940-41: 125-26). Lawrence (1965) fournit une bonne description de leur utilisation dans le culte des *tambaran* chez les Ngaing, bien qu'il les nomme «trompettes-calebasse». Au pays des Ngaing, ces instruments font partie d'un ensemble qui comprend également des voix, des *kundu*, des *garamut* et des altérateurs de voix en bambou à paroi fendue. La seule description d'un altérateur de voix confectionné dans la racine évidée d'un arbre figure dans Miklukho-Maklai (1951: 107), mais puisque Putilov émet des doutes quant à la nomenclature utilisée, cet instrument a été provisoirement groupé avec les altérateurs de voix en calebasse (voir la liste des références en annexe VI).

III. En coque de noix de coco/feuilles de bananier. Le long du Sépik et dans certaines parties de la province occidentale de la Nouvelle-Bretagne, on dénature la voix au moyen d'une coque de noix de coco. Sheridan (1958: A3d) rapporte que sur le Sépik, l'utilisation rituelle d'un tel objet évoque la coutume, pratiquée par ceux qui construisaient leurs demeures dans les arbres, de transmettre des messages d'une cabane à l'autre sans risquer d'être compris des guerriers qui se déplaçaient à même le sol. Aufenanger (1972: 327) relève que les Abelam déguisent leur voix à l'aide d'une coque de noix de coco ou bien en pressant une feuille de bananier contre la bouche pour demander de la nourriture. Puisqu'il s'agit là du seul cas documenté de l'utilisation de feuilles, il a été classé avec les instruments confectionnés dans la coque d'une noix de coco. Chez les Arawe, les hommes crient dans ces coques pour produire le bruit des Wongtamari, esprits liés à la circoncision (Berman 1983: 41). D'autres sources relèvent l'utilisation de tels instruments pour empêcher les femmes de comprendre les paroles de certains chants ou pour les faire fuir (voir la liste des références en annexe VII).

IV. Conque. La seule source attestant l'utilisation d'une conque en guise d'altérateur de voix provient de Landtman (1927: 402) qui en rapporte l'usage chez les Kiwai dans le rituel *nigori* de reproduction des tortues. L'objectif consiste ici à imiter la voix de Muiere, homme mythique associé au harponnage des tortues, lorsqu'il demande de la nourriture aux femmes. Landtman ajoute que ce rituel appartient en propre aux îles du détroit de Torres situées entre la Papouasie-Nouvelle-Guinée et l'Australie (voir la référence en annexe VIII).

A l'échelon national, la catégorie des altérateurs de voix est somme toute peu répandue, en comparaison d'instruments comme les guimbardes, les *kundu* et même les *garamut*. Cependant, en ne considérant que les instruments

qui servent à imiter la voix des esprits, on constate que les altérateurs de voix sont assez largement répandus. S'ils ne sont pas aussi fréquents que les rhombes et les flûtes traversières, ils se répartissent néanmoins dans une zone assez vaste par rapport à la distribution plus restreinte d'instruments comme les flûtes et les trompes à embouchure terminale, les «tambours d'eau» et les blocs à friction.

En Papouasie-Nouvelle-Guinee, les instruments destinés à produire la voix des esprits ont été identifiés et décrits depuis longtemps, mais ces descriptions ont été presque exclusivement centrées sur les flûtes, les rhombes et les *garamut* (voir, par exemple, Gourlay 1975). Cet article a abordé un autre instrument d'usage similaire, mais négligé en raison de la confusion provoquée par le manque général de données et, surtout, par le fait que les altérateurs de voix ont été décrits en des termes exclusivement européens. Nous espérons qu'en attirant l'attention sur ces instruments, nous amènerons les chercheurs à être plus précis dans les descriptions d'instruments de musique qui ne leur sont pas familiers, afin de parvenir à une meilleure compréhension des manières de produire, d'utiliser et d'interpréter l'univers sonore en Papouasie-Nouvelle-Guinee.

Bibliographie

AUFENANGER Henry
1972 *The passing scene in North-East New-Guinea (A Documentation).* Collectanae Instituti Anthropos, 2. St. Augustin: Anthropos Institue.

1975 *The great inheritance in Northeast New Guinea: A collection of anthropological data.* Collectanea Instituti Anthropos, 9, St. Augustin: Anthropos Institue.

AUFINGER Albert
1940-1941 «Siedlungsform und Häuserbau an der Rai-Küste Neuguineas». *Anthropos* 35-36: 109-130.

BALFOUR Henry
1948 «Ritual and secular uses of vibrating membranes as voice-disguisers». *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 78: 45-69.

BERMAN Marscha
«The Arawe people of West New Britain Province (Papua New Guinea): moderne times in a traditional Melanesian culture». M.A. Thesis, University of Amsterdam.

BIRO Lajos
1901 *Beschreibender Katalog der Ethnographischen Sammlung Ludwig Biros aus Deutsch-Neu-Guinea (Astrolabe-Bai).* Budapest: Victor Hornyanski.

BURRIDGE Kenelm
1969 *Tangu traditions.* Oxford: Clarendon Press.

CHENOWETH Vida
1976 *Musical instruments of Papua New Guinea.* Ukarumpa: Summer Institute of Linguistics.

DEMPWOLFF Otto
1929 «Ethnographische Schilderungen aus Graged (Neuguinea)». *Zeitschrift für Eingeborenen-Sprachen* 19: 205-236.

DUVELLE Frederic, comp.
1975 *Music archive of the Institute of Papua New Guinea Studies: catalogue of recordings May 1974-Jan. 1975.* Port Moresby: Institute of Papua New Guinea Studies.

FISCHER Hans
1986 *Sound-producing instruments in Oceania.* Revised edition. Translated by Philip Holzknecht. Edited by Don Niles. Boroko: Institute of Papua New Guinea Studies.

FORGE Anthony
1988 [Lettre a l'auteur. 1er juin 1988].

FUJITA Takanori
1988 [Lettre a l'auteur, 3 avril 1988].

GERRITS Fred
[1974?] The house tambaran of Bongiora. Manuscrit en deux volumes au National Museum and Art Gallery.

GOURLAY Kenneth A.
1975 *Sound-producing instruments in traditional society: a study of esoteric instruments and their role in male-female relations.* New Guinea Research Bulletin, 60. Port Moresby/Canberra: New Guinea Research Unit, Australian National University.

HAGEN Bernhard
1899 *Unter den Papuas.* Wiesbaden: Kreidel.

HANNEMANN Emil F.
1979 «Madang dances and dancing». *Northeast New Guinea* 1/2: 37-62. [Publié à l'origine sous le titre: *Papuan dances and dancing*. Madang: Lutheran Mission, 1935.]

HAUSER-SCHÄUBLIN Brigitta
1983 «The mai masks of the Iatmul». *Oral History* 9(2): 1-53. [Publié à l'origine sous le titre: «Mai-Masken der Iatmul, Papua Neu Guinea: Stil, Schnitzvorgang, Auftritt und Funktion». *Verhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft in Basel* 87/88 (1976/77): 119-145; 92 (1981): 47-54].

HOLZKNECHT Karl G.
1977 «The musical instruments of the Adzera». *Journal of the Morobe Province Historical Society* 4(2) (July): 17-21a. [Publié à l'origine sous le titre: «Die Musikinstrumente der Azera». *Zeitschrift für Ethnologie* 81 (1956): 64-69].

HORNBOSTEL Erich M. von & SACHS Curt
1961 «Classification of musical instruments». Translated by Anthony Baines & Klaus P. Wachsman. *Galpin Society Journal* (14): 3-29. [Publié à l'origine sous le titre: «Systematik der Musikinstrumente». *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (1914): 553-590].

JONES Trevor A.
1967 «The Didjeridu». *Studies in Music* 1: 23-55.

LANDTMAN Gunnar
1927 *The Kiwai Papuans of British New Guinea*. London: MacMillan.

LAWRENCE Peter
1964 *Road belong cargo*. Parkville: Melbourne University Press.

1965 «The Ngaing of the Rai Coast». *In* Peter Lawrence & Mervin Meggit, Eds., *Gods, ghosts and men in Melanesia*. Melbourne: Oxford University Press, p. 198-223.

1984 *The Garia. An ethnography of a traditional cosmic system in Papua New Guinea*. Melbourne: Melbourne University Press.

LAUFER Carl
1970 «Die Mandas-Maskenfeier der Mali-Baining». *Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig* 27: 160-184.

LONGACRE Robert E.
1972 *Hierarchy and universality of discourse constituents in New Guinea languages: texts*. Washington, D.C.: Georgetown University Press.

LOSCHE Diane Sara Brady
1982 «Male and female in Abelam society: opposition and complementarity». PhD Dissertation (Anthropology), Columbia University.

McMILLAN Steve
1980 «Chambri music». *Paradise* 24 (July): 33-35.

MAGER John F.
1952 *Gedaged-English dictionary*. Columbus, Ohio: Board of Foreign Missions of the American Lutheran Church.

MATBOB Peel
1980 [Report on instruments in Rempi area]. Manuscript in IPNGS Music Archive.

MIKLUKHO-MAKLAI N.N.
1951 [*Sobranie sochinenii y pyati tomakh*] [Oeuvres complètes]. Vol. 3, partie 1. Moscou & Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR. [en russe].

NEWTON Douglas
1971 *Crocodile and cassowary: religious art of the Upper Sepik River, New Guinea*. New York: Museum of Primitive Art.

OLSON Harry F.
1967 *Music, physics and engineering*. 2nd edition. New York: Dover Publications, Inc.

PLISCHKE Hans
1922 «Geistertrompeten und Geisterflöten aus Bambus vom Sepik, Neuguinea». *Jahrbuch des Völkerkundemuseums Leipzig* 8: 57-62.

PUTILOV B.N.
1979 «Contemporary music of the Maclay Coast». *In* John Blacking & Joann W. Kealiinohomoko, Eds., *The performing arts: music and dance*. Paris: Mouton, p. 159-165.

RECHE Otto
1913 *Der Kaiserin-Augusta-Fluss*. Ergebnisse der Südsee-Expedition 1908-1910, II A 1. Hamburg: Friedrichsen.

REIGLE Robert
1988 [Lettre a l'auteur, 25 juin 1988].

ROSS Malcolm
[1987?][Takia dictionary]. Manuscript in IPNGS Archive.

SCHMITZ Carl A.
1959 «Zur Ethnologie der Rai-Küste in Neuguinea». *Anthropos* 54: 27-56.

SHERIDAN Ray
1948 «Report on visit made to some parts of the Baining, Taulil and Kuanua Areas in North New Britain June 1948». 10 p. manuscript in IPNGS Archive.

1949 «Songs and musical instruments of Papua and New Guinea — I». *South Pacific* 3(11) (September): 213-216.

SMIDT Dirk
1984 «Symbolic meaning in Kominimung art». Paper Presented at the Sepik Symposium, Basel, 1984.

SPEARRITT Gordon
1979 «The music of the Iatmul People of the Middle Sepik River (Papua New Guinea) with special reference to instrumental music at Kandangai and Aibom». PhD dissertation (Music), University of Queensland.

THURNWALD Richard
1916 «Banaro society». *Memoirs of the American Anthropological Association* 3: 253-391.

TRANEL Wilhelm
1952 «Völkerkundliche und sprachliche Aufzeichnungen aus dem *moàndo*-Sprachgebiet in Nordost-Neuguinea». *Anthropos* 47: 447-473.

TUZIN Donald F.
1980 *The voice of the tambaran*. Berkeley: University of California Press.

1988 [Lettre a l'auteur, 30 mars 1988].

VIAL L.G.
1937 «The Dangagamun ceremony of the Wantoat». *Oceania* 7: 340-345.

WILLIAMS Francis E.
1936 *Papuans of the Trans-Fly*. Oxford: Clarendon Press.

WURM Stephan A. & HATTORI Shiro, Eds
1981 *Language atlas of the Pacific area*. Pacific Linguistics, C 66. Canberra: Australian National University.

YAYII Filip Lamasisi
1983a [Instrument names in New Ireland languages]. Manuscript in IPNGS Music Archive.

1983b «Some aspects of traditional dance within the Malanggan culture of North New Ireland». *Bikmaus* 4(3) (September): 33-48.

Discographie

HAUSER-SCHÄUBLIN Brigitta
[1986] *The Abelam of Papua Niugini*. Disque 30 cm, 33 1/2 r.p.m. Bärenreiter BM 30 SL 2704.

JOHNSON Ragnar & MAYER Jessica
1977 *Sacred flute music from New Guinea: Madang*. Disque 30 cm, 33 1/2 r.p.m. !Quartz 001.

1978 *Windim mambu: sacred flute music from New Guinea: Madang*. Vol. 2. Disque 30 cm, 33 1/3 r.p.m. !Quartz 002.

MacLENNAN Robert et al.
[1981] *Papua Niugini: the Middle Sepik*. Disque 30 cm 33 1/3 r.p.m. Bärenreiter BM 30 SL 2700.

NILES Don & WEBB Michael
1987 *Papua New Guinea Music Collection*. 11 cassettes. Institute of Papua New Guinea Studies 008.

SHERIDAN Ray
1958 *An introduction to the music of New Guinea*. Disque 30 cm 33 1/3 r.p.m. Wattle D 2.

Annexes

Quand il y a plusieurs entrées, les colonnes sont groupées selon les régions culturelles ou géographiques dans un ordre allant approximativement d'est en ouest et du sud au nord. La plupart de ces catégories ont été établies aux seules fins de cette classification et ne sont pas valables à d'autres propos. Pour chaque catégorie, le même ordre géographique a été observé. La première colonne indique le nom indigène de l'instrument qui, lorsqu'il est inconnu, est remplacé par «[existe]». La deuxième colonne indique l'abréviation de la province, puis la langue qui y est parlée. Les abréviations suivantes sont utilisées:

ENBP East New Britain Province (Nouvelle-Bretagne orientale)
ESP East Sepik Province (Sépik oriental)
MdP Madang Province
MoP Morobe Province
NIP New Ireland Province (Nouvelle-Irlande)
WNBP West New Britain Province (Nouvelle-Bretagne occidentale)
WP Western Province (Province occidentale)

Les noms des langues correspondent à ceux utilisés par Wurm et Hattor (1981); ils peuvent être localisés sur les cartes ci-jointes, qui ont été établies sur la base de la source précitée. Les termes entre parenthèses se réfèrent aux régions géographiques plutôt que linguistiques. La troisième colonne indique la source. «IPNGS», suivi du numéro du catalogue, se réfère à une collection des archives musicales de l'*Institute of Papua New Guinea Studies*. Si ce chiffre est précédé d'un «x», il se réfère à une collection établie par des chercheurs venant de l'extérieur, les collections non préfixées ayant été établies par l'équipe du Département de musique de l'Institut.

Annexe I: Altérateurs de voix, catégorie I.A.1.a.

Madang tambaran

koma	MdP-Ngaing	IPNGS 84-216[1]
sambul	MdP-Biliau	Mager (1952: 261)
sabub	MdP-Kolom	Mager (1952: 261)
giu	MdP-Kolom	IPNGS x86-108[2]
sabub	MdP-(Côte Raï)	Schmitz (1959: 40)
momo	MdP-Rawa	Johnson & Mayer (1977, 1978)
ai-kabrai[?]	MdP-Bongu	Miklukho-Maklai (1951: 106)
ai-damangu [?]	MdP-Bongu	Putilov (1979: 161)[3]

[1] Collection réunie en 1984 par Bergh Amos et Don Niles.

[2] Collection réunie en 1986 par Wolfgang Kempf et Elfriede Hermann.

[3] Putilov (1979: 161) relève des divergences entre la terminologie recueillie par Miklukho-Maklai et les termes qu'il a lui-même obtenus. D'après Miklukho-Maklai (1951: 106), la longueur de l'*ai-kabrai* excède deux mètres. Par contre, Putilov a appris que pareil instrument est appelé *ai-damangu*, l'*ai-kabrai* ne mesurant que 30 cm. Bien que Putilov ne fournisse pas plus de détails au sujet de cet instrument de courte dimension, sa description suggère qu'il s'agit d'un altérateur de voix en bambou avec paroi rigide ou fendue. Le terme d'*ai* se réfère aux *tambaran* et figure comme préfixe ou suffixe dans les noms des instruments utilisés pendant les rituels qui s'y rapportent.

nali	Md-Sumau	Lawrence (1984: 14)
ukul	MdP-Usino (Beiri)	IPNSG 87-020[4]
oik [?]	MdP-Usino (Usino)	IPNGS 87-020
balau	MdP-Bemal	IPNGS 87-020
[existe]	MdP-Mawan	IPNGS x81-115[5]
[existe]	MdP-Mawan	IPNGS 87-020
sabung	MdP-Bilbil	Mager (1952: 261)
sabub	MdP-Bilbil	IPNGS 84-216
sabung	MdP-Gedaged	Mager (1952: 261)
dige	MdP-[région Madang]	Sheridan (1958: A2a)[6]
baraug	MdP-Rempi	Matbob (1980)
[existe]	MdP-Mugil	IPNGS x81-115
salelmai	MdP-Mugil	IPNGS 84-216
dav kulel	MdP-Korak	IPNGS 84-216
garag/barag	MdP-Takia	Ross ([1977?]: 9)
murmur	MoP-Malasanga	IPNGS 87-097[7]

Moyen Ramu

[existe]	MdP-Kominimung	Smidt (1984: 10, 13)
mnro rove	MdP-Rao	IPNGS 84-216
bon moron	ESP-Banaro	Thurnwald (1916: 257)
bon morom	ESP-Banaro	IPNGS 87-100[8]

Haut Sépik

keimbombu	ESP-Kwoma	Newton (1971: 87)
[existe]	ESP-Kwoma (Washkuk)	IPNGS x79-064
gela'bali	ESP-Bahinemo	Chenoweth (1976: 29)[9]
[existe]	ESP-Bahinemo	Newton (1971: 19)
mbei	ESP-Ngala	Newton (1971: 34-35)
bulr	ESP-Wogamusin	Newton (1971: 52)
nahe ta'u	ESP-Sanio	Chenoweth (1976: 30)

---

[4] Collection réunie en 1987 par Don Niles.

[5] Collection réunie en 1975 par Les McLaren et Steve McMillan.

[6] Enregistrement analysé par Jones (1967: 39-40).

[7] Collection réunie en 1987 par Don Niles et Dominic Yakanduo. Le *murmur* n'est pas un instrument traditionnel de la région de Malasanga, et sur les enregistrements, il fut joué par une femme! Il figure seulement dans un type de chanson appelé *sikoke* (du japonais *hikoki*, «avion»), composé pour la première fois après la Deuxième Guerre mondiale. Il se peut que le compositeur ait aperçu cet instrument chez une ethnie voisine, ou qu'il l'ait créé lui-même. Dans les cultes liés aux *tambaran* masculins de cette région, les altérateurs de voix ne sont pas en usage; on rencontre plutôt des flûtes à embouchure terminale percées de deux trous de jeu, ainsi que des rhombes. Bien que la région de Malasanga ne fasse pas partie du Madang tambaran, elle a été groupée avec ce dernier, car il est probable que l'instrument fut emprunté à l'un des groupes voisins établis dans l'aire culturelle en question.

[8] Collection réunie en 1987 par Don Niles.

[9] Bien que l'ouvrage de Chenoweth ne contienne aucune donnée linguistique, le texte figurant dans Longacre (1972: 255-268) suggère que l'instrument provienne des Bahinemo, le préfixe *gela* pouvant être traduit par *tambaran*.

Annexe II: Altérateurs de voix, catégorie I.a.1.b.

Les indications entre crochets, reprises de Mager (1952), restent problématiques dans la mesure où il n'est pas clair si le terme proposé se réfère à l'instrument en question ou s'il désigne simplement une «sorte de bambou» ou un «récipient en bambou»[1].

Madang tambaran

[agus?	MdP-Biliau	Mager (1952: 3; «récipient en bambou»)
ai-kabrai [?]	MdP-Bongu	Putilov (1979: 161)[2]
miriab	MdP-Bilbil	IPNGS 84-216
adug	MdP-Gedaged	Mager (1952: 3)
kiur	MdP-Mugil	IPNGS 84-216
[adug?	MdP-Takia	Mager (1952: 3; «sorte de bambou»)
dum	MdP-Takia	Ross ([1987?]: 7; «flûte de bambou»)

Moyen Sépik

[existe]	ESP-Chambri	Aufenanger (1975: 75)
[existe]	ESP-Chambri	McMillan (1980: 35)
memponk	ESP-Chambri	IPNGS x86-028[3]
mai kain	ESP-Iatmul	Spearritt (1979: 170)
mai kain	ESP-Iatmul	MacLennan et al. ([1981]: B14)
koriumbangi?	ESP-Iatmul	MacLennan *et al.* ([1981]: A5)
kambunmeli?	ESP-Iatmul	Spearritt (1979: 766, 787)
[existe]	ESP-Sawos	IPNGS x79-021[4]
[existe]	ESP-Sawos	IPNGS x79-027[5]
[existe]	ESP-Sawos	Spearrit (1979: 762-63)
yin'aza	ESP-Kwoma	Newton (1971: 86)

Maprik

[existe]	ESP-Abelam	Forge (1988)
timbalen	ESP-South Arapesh	Tuzin (1980: 241)

---

[1] En plus des références indiquées, voir Niles & Webb (1987: East Sepik - 16, 17) pour une illustration sonore de ces instruments. L'exemple N° 16 démontre l'utilisation des tubes *mai* en association avec les *garamut*, les *kundu* et les flûtes traversières.

[2] Collection réunie en 1986 par Wolfgang Kempf et Elfriede Hermann.

[3] Collection réunie en 1985-86 par Takanori Fujita.

[4] Collection établie en 1973 par Fred Gerrits.

[5] Collection réunie en 1977 par Thomas Aitken.

Annexe III: Altérateurs de voix, catégorie 1.A.2.

Maprik

tsirafel	ESP-Abelam	Aufenanger (1972: 314)
[existe]	ESPO-Abelam	Hauser-Schäublin ([1986]: A7)

Annexe IV: Altérateurs de voix, catégorie I.A.3.

Sauf indication contraire, toutes les entrées se réfèrent à des instruments dont l'extrémité est insérée dans un *kundu* sans peau[1].

Maprik

sagindu	ESP-Abelam	Aufenanger (1972: 327-28)
gwangi/urungwal	ESP-Abelam	Gerrits ([1974?])[2]
gwangi/urungwal	ESP-Abelam	Gerrits ([1974?])
urungwal	ESP-Abelam (bûche)	Losche (1982: 280-81)
urungwal	ESP-Abelam (feuilles)	Forge (1988)
[existe]	ESP-Mountain Arapesh	Forge (1988)
goal	ESP-South Arapesh	Aufenanger (1972: 392)
[existe]	ESP-South Arapesh	Gerrits ([1974?]: 109)
nggwal	ESP-South Arapesh	Tuzin (1980: 120, 241-44[3])
nggwal	ESP-South Arapesh	IPNGS 86-058[4]
unaru'w	ESP-South Arapesh (*garamut*)	IPNGS 86-058
kwar	ESP-Bumbita	IPNGS 86-058
gwariu	ESP-Kwanga	IPNGS x79-021
kwari	ESP-Kwanga	IPNGS 86-058

[1] Pour une illustration sonore de cet instruments, voir Niles & Webb (1987: East Sepik — 4).

[2] Gerrits relève la distinction entre la statue (*urungwal*) et l'altérateur de voix en bambou (*gwangi*).

[3] Dans tout l'ouvrage de Tuzin (1980), il subsiste une grande confusion concernant les descriptions et les dénominations des instruments. Les travaux de terrain de l'IPNGS en collbaroration avec le professeur Tuzin ont permis d'éclairer certains points. Par exemple, les longs altérateurs de voix en bambou placés dans des *kundu* sans peau sont désignes à la fois comme «flûtes *Nggwal*» (p. 109) et «*bowas*» (p. 241). *Nggwal* est le nom correct, alors que *bowas* se réfère à un ensemble composé de trompes à embouchure terminale et d'un *kundu* à une peau battue avec la main nue.

[4] Collection réunie en 1986 par Don Niles et Dominic Yakanduo.

Annexe V: Altérateurs de voix, catégorie I.B.

Madang tambaran

tetainggarin	MdP-Ngaing	IPNGS 84-216
teretere	MdP-Kolom	Mager (1952: 318)[1]
ai-karam	MdP-Bongu	Biro (1901: 181-82)
assa parrara	MdP-Bom	Biro (1901: 181-82)
tererek	MdP-Bilbil	IPNGS 84-216
tererek	MdP-Gedaged	Mager (1952: 318)
[existe]	MdP-Rempi	IPNGS x87-017[2]
murei	MdP-Mugil	IPNGS 84-216
dav	MdP-Korak	IPNGS 84-216
mirei	MdP-Takia	Ross ([1987?]: 18)

Nouvelle-Bretagne occidentale

putsitsi	WNBP-Nakanai ouest	IPNGS 83-158
pututur	WNBP-Nakanai ouest (dialecte Bileki)	IPNGS 83-158
patete	WNBP-Bali-Vitu	IPNGS 83-158

Malanggan[3]

popokas	NIP-Kara	Duvelle (1975: 15)
pokpokas	NIP-Kara	IPNGS x79-103[4]
popkes/popoges	NIP-Kara	Yayii (1983a)
popoqes		
peqpeges/	NIP-Tigak	Yayii (1983a)
pokpogos		
pogpoga	NIP-Lavongaï	Yayii (1983a)
[existe]	NIP-[NIP nord]	Sheridan (1949: 214)[5]

[1] Les termes Kolom, Bilbil et Gedaged dérivent peut-être du mot Gedaged *terere* qui signifie «tremblement» (Mager 1952: 318).

[2] Collection réunie en 1976 par Peter Matbob.

[3] La région de Malanggan couvre en réalité la moitié nord de l'île, mais les données manquent quant à l'utilisation d'altérateurs de voix parmi tous ces groupes. De plus, il n'est pas clair qu'il faille inclure l'île de Lavongaï (Yayii 1983b).

[4] Collection établie en 1977 par G. Florian Messner et Filip Lamasisi Yayii.

[5] Par opposition à toutes les autres sources, Sheridan rapporte que des enfants utilisent ce qui semble être des altérateurs de voix en bambou à paroi fendue: «cela produit un pendant caricatural de la voix réelle de l'interprète. Dans le nord de la Nouvelle-Irlande, les enfants forment souvent des bandes et, munis de ces altérateurs de voix, ils envahissent les villages pour demander comiquement de la nourriture aux aînés».

Annexe VI: Altérateurs de voix, catégorie II.

Sauf mention contraire, toutes les sources concernent les instruments en calebasse. Les expressions entre parenthèses, reprises de Mager (1952), reproduisent des termes dont il n'est pas clair s'ils signifient simplement «calebasse» ou «*lime container*» ou s'ils désignent également des altérateurs de voix en calebasse[1].

Madang tambaran

[existe]	MdP-[Côte Raï]	Fischer (1986: 32)[2]
[existe]	MdP-Morafa	Reigle (1988)[3]
kanggut	MdP-Ngaing	Lawrence (1965)
kanggut	MdP-Ngaing	IPNGS 84-216
kangkang	MdP-Biliau	Mager (1952: 132-33)
[existe]	MdP-Biliau	Hannemann (1979: 42)
[existe]	MdP-Neko	Reigle (1988)
[existe]	MdP-Negkini	Reigle (1988)
[*kang* ?	MdP-Kolom	Mager (1952: 132-33; [«calebasse»])
khol-ai[?]	MdP-Bongu	Miklukho-Maklai (1951: 106-107)
ilol-ai[?]	MdP-Bongu (bois)	Miklukho-Maklai (1951: 106-107)
ilol-ai [?]	MdP-Bongu	Putilov (1979: 161)[4]
gul	MdP-Bom	Hagen (1899: 189)
[existe]	MdP-Duduela	Hagen (1899: 189)
[existe]	MdP-Sumau	Lawrence (1964: 25)
konggu	MdP-Bilbil	IPNGS 84-216
konggu	MdP-Bilbil	Mager (1952: 132-33)
kag	MdP-Gedaged	Mager (1952: 132-33)[5]
[existe]	MdP-[Baie de l'Astrolabe]	Fischer (1986: 214-15)
[*kagub* ?	MdP-Garuh	Mager (1952: 132-33; [*lime container*])
kiur	MdP-Mugil	IPNGS 84-216

[1] Pour une illustration sonore de ces instruments, voir Niles & Webb (1987: Madang — 1).

[2] Fischer se trompe lorsqu'il écrit que de tels instruments sont joués par les femmes.

[3] Il a été dit que le village de Kasu marque la frontière orientale de la zone d'extension de l'altérateur de voix en calebasse (Reigle 1988).

[4] C'est par le terme de *khol-ai* que Miklukho-Maklai (1951: 106-107) se réfère à un altérateur de voix en calebasse, celui de *ilol-ai* désignant le même instrument confectionné dans la racine évidée d'un arbre. Putilov (1979: 161) observe toutefois que le terme de *ilol-ai* se réfère à l'instrument fait d'une gourde, tout en omettant de préciser alors la signification du terme de *khol-ai*.

[5] D'après les données rapportées par Mager (1952: 132-33), le terme Gedaged de *kag* désigne généralement la «calebasse»» et, de ce fait, les objets confectionnés dans ce fruit. Outre la référence à l'altérateur de voix fabriqué avec une gourde, *kag* désigne le récipient d'eau, le récipient de chaux et un hochet en calebasse, qui représente le récipient de chaux du *meziab* et s'emploie dans le culte adressé à celui-ci. C'est pourquoi il est probable que le *kang* des Kolom et le *kagub* des Garuh représentent également des altérateurs de voix en calebasse.

Annexe VII: Altérateurs de voix, catégorie III.

Sauf indication contraire, toutes les entrées se réfèrent aux altérateurs de voix faits avec la coque d'une noix de coco[1].

woviak	ESP-[fleuve Sépik]	Sheridan (1958: A3d)
[existe]	ESP-Abelam	Aufenanger (1972: 327)
[existe]	ESP-Abelam	[feuilles] Aufenanger (1972: 327)
[existe]	WNBP-Arawe	Berman (1983: 41)
[existe]	WNBP-Kilenge	Fischer (1986: 79)
nabiu	WNBP-Kove-Kaliai	Sheridan (1958: B3b)
[existe]	WNBP-Bali-Vitu	IPNGS 83-158

Annexe VIII: Altérateurs de voix, catégorie IV.

tuture	WP-Kiwai sud	Landtman (1927: 402)

[1] En plus des sources indiquées, voir Niles & Webb (1987: West New Britain — 8) pour une illustration sonore de cet instrument.

UNE VIÈLE ÉPHÉMÈRE
L'*anzad* touareg du Niger

François Borel

La vièle monocorde *anzad*[1] des femmes touarègues a déjà fait l'objet de plusieurs études dont celle, relativement détaillée, de Balout et Sautin (1950). Dans cet article, les auteurs la décrivent en s'inspirant de Charles de Foucauld (1950: 1270-3), de Foucauld et Calassanti-Motylinski (1922: 66, 125), de Benhazera (cité par Rouanet 1922: 2925-6), et en analysent la morphologie à partir de trois *imzad* conservés[2] au Musée du Bardo d'Alger. Ils en présentent aussi les caractéristiques acoustiques et musicales ainsi que la technique de jeu en se référant aux enregistrements de Joset et Lhote de 1948.

Depuis, hormis le travail récent de Edda Brandes (1989), aucune étude morphologique approfondie n'est venue enrichir la connaissance de cet instrument.

Cet article a pour but de compléter les informations déjà existantes et de mettre en valeur les particularités de l'*anzad* des Tourags de l'Azawagh (Niger). Car, si, dans le Hoggar, la vièle est en voie de disparition, ce n'est pas encore le cas dans les tribus nomades qui transhument dans les plaines de steppe arbustive clairsemée du centre-nord du Niger.

Les descriptions, photographies et dessins qui suivent proviennent de recherches effectuées au Niger (1973-1983) et de l'étude des six *anzad* de la collection d'instruments de musique du Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN) (voir le tableau annexé).

---

[1] Le terme *imzad* est plus répandu, car il correspond au dialecte *tahaggart* des Touaregs du Hoggar, eux-même plus connus que ceux du Niger. Chez les Touaregs de l'Azawagh (Niger), la vièle monocorde est appelée *anzad*, éventuellement *inzad ou amzad* (dialecte tawllemmet).

[2] En *tamajaq*, la langue des Touaregs, le mot *anzad* est masculin.

Composantes de l'*anzad*

Le corps de résonance

Il s'agit d'un récipient hémisphérique (*aghezu*)[3] en bois d'*adaras* (*Commiphora africana*), d'une écuelle émaillée d'importation (*teghert*) ou d'une demi-calebasse (*alkas*) (famille des cucurbitacées). L'utilisation du récipient en bois, généralisée chez les joueuses d'*anzad* des Touaregs Iullemmeden kel Dinnik de l'Azawagh, confère à l'instrument un caractère éphémère, car ce récipient retrouve sa fonction première d'ustensile alimentaire après avoir servi de corps de résonance. Il n'en va pas de même pour la demi-calebasse dont la valeur est bien moindre et qu'il n'est pas nécessaire de récupérer après coup.

L'usage d'une demi-calebasse est courante chez les Touaregs des plaines de l'ouest de l'Aïr et du massif lui-même, ainsi que chez les Touaregs du Hoggar. Dans ces régions, l'instrument est souvent construit pour durer et, sauf erreur, son caractère éphémère n'a pas été mentionné jusqu'à présent.

Le diamètre «standard» de l'ouverture du récipient est de 20 à 30 cm; sa hauteur (ou profondeur), de 11 à 18 cm.

Les dimensions de la demi-calebasse sont en général plus constantes: diamètre moyen 30 cm, profondeur moyenne 15 cm.

Il est à prévoir que l'usage de l'*aghezu* disparaîtra progressivement. En effet, la raréfaction du bois et des artisans du bois, ainsi que les mesures de protection du Service des Eaux et Forêts en limitent toujours plus l'acquisition. D'où son remplacement fréquent par l'écuelle métallique.

---

[3] Le système de notation utilisé ici est celui qui a été adopté par les services d'alphabétisation du Niger, mais sous une forme simplifiée:

Consonnes:

g toujours occlusif (gare)
j comme en français
gh évoque le r français ni roulé
ni grasseyé
kh correspondant sourd du gh et comme ch allemand dans *Achtung*
m,n toujours consonnes, jamais nasalisation d'une voyelle
q occlusive vélaire; arabe *qaf*
r roulé
s toujours sourd
sh correspond à ch français
w semi-voyelle, comme ou en français dans *ouate*
y semi-voyelle, devant une voyelle, comme dans *yeux* semi-voyelle, après une voyelle, comme dans *laïc*

Voyelles:

e é, è ou e muet du français
u ou du français

Le mot «touareg», ne faisant pas partie de la *tamajaq*, est francisé: un Touareg, une Touarègue, des Touaregs; adj. touareg (ègue) (s).

La «table d'harmonie» ou table de résonance

Elle est faite d'une peau de bouc (*egashek*), si possible de la peau d'une outre (*abayogh*) assez usée (*agadod*). Une peau de bouc ayant servi pour la tente (*abakot*) n'est pas recommandée; elle est poussiéreuse, desséchée, teintée et trop fine.

La plupart du temps, en raison des trous de fixation et acoustiques que comporte cette peau, l'*agadod* est précieusement conservée, enroulée avec les cordes et le chevalet.

Les dimensions d'une peau doivent être de 40 x 40 cm environ.

Le manche

C'est une branche d'*aboraq* (*Balanites aegyptiaca*), éventuellement d'*edanen* (*Corida gharaf ou sinensis*), fraîchement coupée, légèrement courbe, dépouillée de son écorce (l'acquisition du manche et du bois d'archet doit se faire en cachette, hors de la vue des gardes-forêt). Elle est taillée en pointe à son extrémité inférieure (futur «bouton») et munie d'une encoche à son extrémité supérieure («sillet»).

C'est le diamètre du corps de résonance qui détermine la longueur du manche, dans un rapport d'environ 1:2,25.

La corde

Elle est composée d'un faisceau d'une centaine de crins (*anzaden*, sg. *anzad*) arrachés à la queue d'un cheval (*ays*, pl. *egishen*)[4]. Après avoir été soigneusement humecté avec de la salive (fig. 1) pour en agglutiner les crins, le faisceau, de section circulaire, est prolongé, à chacune de ses extrémités, d'une lanière en peau qui permet de le fixer au manche et au «bouton» (extrémité inférieure du manche dépassant de 2 à 3 cm du corps de résonance) de l'instrument. La longueur de la corde représente en moyenne les $^2/_3$ ou les $^3/_5$ de la longueur totale de l'instrument (fig. 2).

Le chevalet

Il est constitué d'une paire de bâtonnets croisés (segments de tige de mil) dont les extrémités supérieures sont liées par une petite lanière de cuir ou de

[4] Dans certains campements touaregs, surtout ceux de chefferie, on a coutume d'entretenir un cheval, à la fois comme élément de prestige ostentatoire, comme moyen de défoulement occasionnel et comme source de crins pour la vièle et son archet.

fibre végétale, ou par un lambeau de tissu. Ces bâtonnets mesurent en moyenne 10 cm de long.

L'archet

Le manche de l'archet est habituellement coupé en même temps et sur le même arbre que le manche de la vièle, mais la branche choisie doit être plus fine et plus souple afin d'être facilement recourbée en un demi arc de cercle presque complet. Déployé, ce manche mesure en moyenne 50 cm.

Quant à la corde, elle est parfois plus fine que celle de la vièle (une cinquantaine de crins), de section plate, et pourvue d'une lanière de fixation à chaque extrémité. Sa longueur varie peu d'un modèle à l'autre: 33 cm en moyenne.

Montage de l'instrument

Il s'agit d'une succession d'opérations relativement simples, à l'exception des derniers «réglages» qui ne peuvent être effectués que par la joueuse (*tamanzat*) elle-même et qui lui permettent d'accorder et de personnaliser son instrument.

Le montage de l'*anzad* n'exige aucun rituel particulier, contrairement à celui de la vièle monocorde des sédentaires haoussa (*goge*) ou zarma (*godié*) (cf. Surugue 1972: 16-25).

La présence d'une assistante est parfois requise pour aider la joueuse à nouer certaines lanières, et celle d'un forgeron pour aller se procurer les branches nécessaires. Cependant, c'est toujours la joueuse elle-même qui choisit et coupe les crins du cheval, après en avoir demandé la permission à son propriétaire.

Montage de la table de résonance et du manche

Ce montage peut s'effectuer à sec, comme c'est le cas généralement pour la construction des *anzad* sur demi-calebasse[5] (voir la séquence de construction illustrée par les photographies ci-dessous: *anzad* VI, Ingall, Niger, janvier 1983). Pour le montage des vièles sur récipient en bois, le mouillage préalable de la peau est généralisé.

[5] La demi-calebasse ne pourrait pas supporter la tension exercée par la peau au moment du séchage: elle se fendrait ou se casserait.

Fig. 1: Les crins sont agglutinés par humectation.

Fig. 2: La longueur du faisceau de crins est évaluée sur la vièle déjà partiellement montée.

Fig. 3: Des lanières sont découpées afin de fixer la peau.

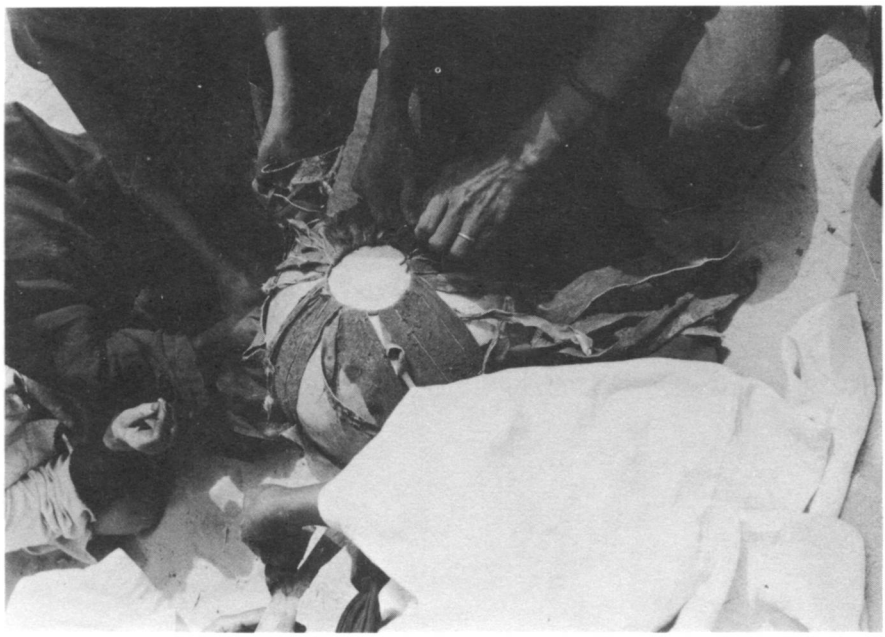


Fig. 4: Les franges et lanières de la peau sont nouées à l'anneau commun sous le corps de résonance.

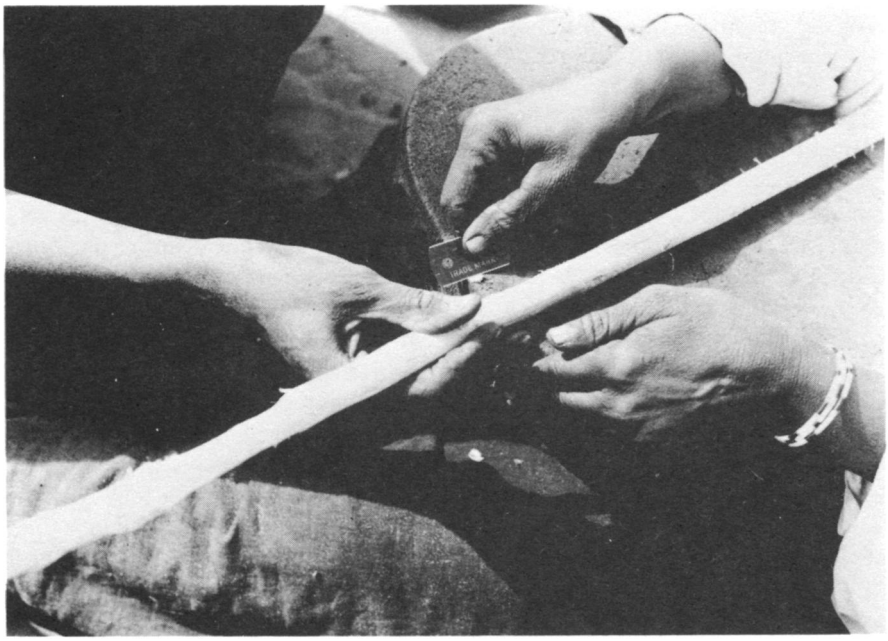


Fig. 5: A l'aide d'une lame de rasoir, un des deux trous est percé pour y enfiler le manche.

Fig. 6: Le manche est introduit.

Après avoir trempé pendant quelques minutes, la peau est tendue sur l'orifice du récipient choisi comme caisse de résonance. S'il s'agit d'une peau n'ayant jamais servi de table, il faut préalablement découper sur son pourtour des franges (fig. 3), parfois prolongées par des lanières en peau ou en fibre végétale ou synthétique. La fixation définitive s'effectue, soit en nouant simplement les lanières sous le récipient, soit en les fixant à un anneau commun en bois ou en peau (fig. 4). De plus, quand il s'agit d'une cuvette en bois, une lanière est enfilée à travers les fronces que forme la peau sur les flancs du récipient, à 2 ou 3 cm du bord de la table, et serrée comme une ceinture de pantalon. Son rôle est de plaquer la peau contre les flancs évasés et concaves du récipient. Deux petits trous diamétralement opposés sont ensuite percés au bord de la table encore humide, le plus souvent à l'aide d'une lame de rasoir (fig. 5). Il est indispensable que ces trous, à travers lesquels le manche est enfilé (fig. 6), ne soient pas trop grands, afin d'éviter que le manche ait du jeu latéral ou vertical. Un troisième trou, plus grand, est percé par la même occasion. Il s'agit de l'ouïe, située à droite ou à gauche du manche, à environ «2 ou 10 heures» lorsqu'on regarde l'instrument de face, le manche vertical.

Ces opérations sont suivies du séchage de la peau (fig. 7) qui peut durer quelques heures selon la saison. En séchant, celle-ci va se tendre et donner la rigidité nécessaire à une bonne sonorité, tout en accentuant la courbure du manche. A ce moment, l'instrument est *ighraf* (= «la peau est tendue»).

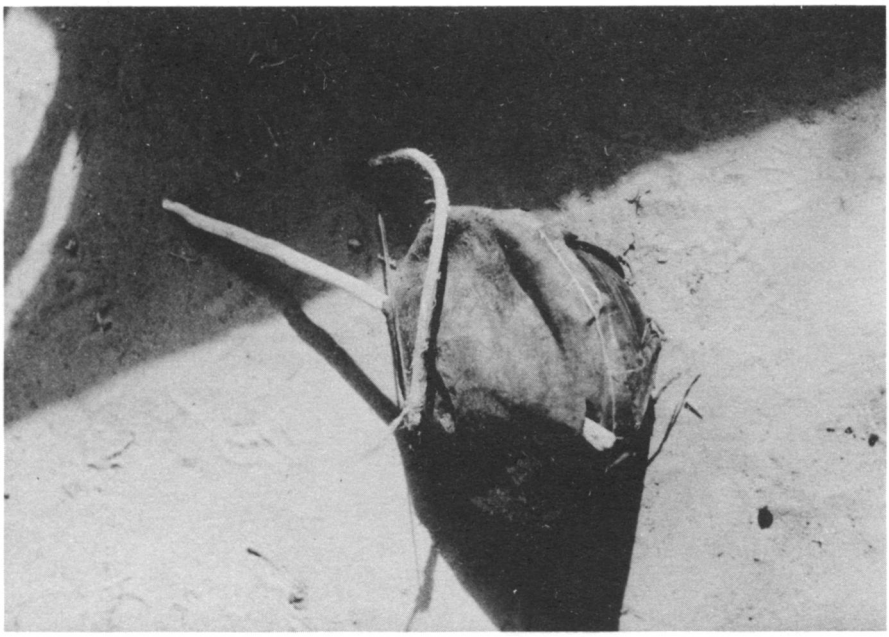


Fig 7.: Après la fixation de la peau, celle-ci est séchée au soleil avant la suite des opérations (il s'agit ici de l'instrument IV).

Une fois la peau séchée, il est parfois nécessaire de renforcer la fixation du manche par une lanière double tendue entre l'emmanchure et le bouton, et passant sur la table de résonance ou sous le corps de résonance, ou même par les deux voies.

Fixation de la corde

La corde est tout d'abord fixée au bouton à l'aide de la lanière inférieure formant une boucle (la corde proprement dite, lorsqu'elle est tendue, ne commence qu'à partir du premier tiers de la table). Ensuite, la lanière prolongeant l'autre extrémité de la corde est tendue et appliquée dans l'encoche sommitale du manche, puis enroulée en une spirale descendante le long du manche, jusqu'au nœud la reliant à la corde (au niveau de la moitié du manche) (fig. 8a). S'il reste encore un segment de lanière, il est enroulé en une spirale ascendante croisant la précédente, et noué au sommet du manche (fig. 8b). A noter que, plus la spirale de fixation est longue, plus elle est stable. Dès lors, la corde est tendue, sur un plan légèrement surélevé par rapport à celui de la table de résonance et du manche, selon la courbure de celui-ci.

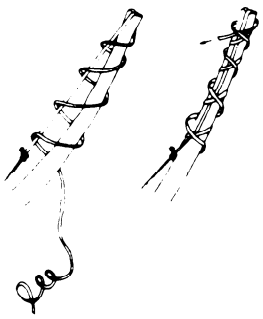


Fig. 8

Pose du chevalet

Le chevalet déployé est posé à plat sous la corde, dans la partie supérieure de la table de résonance, la petite fourche formée par les sommets exactement à la verticale de la corde. Il est alors dressé fermement mais délicatement, de manière à ne pas abîmer les crins. La tension est toujours assez importante et parfois, le chevalet se démonte ou se casse. Parfois même, il arrive que la base des bâtonnets, n'ayant pas été polie ni biseautée, perce la peau à l'endroit où elle s'appuie.

Ce sont donc la longueur du chevalet et la tension de la corde qui en déterminent l'emplacement provisoire. En effet, de nombreux réglages interviendront encore au cours des essais préliminaires.

Fig. 9: Une lanière est fixée à une extrémité de la corde de l'archet.

Fig. 10: La corde de l'archet est fixée au manche.

Montage de l'archet

Si le manche de l'archet mesure en moyenne 50 cm et la corde 30 cm, cela suppose que le premier doit être courbé presque en un demi-cercle avant que ne soit fixée la corde, toujours à l'aide de lanières de peau (fig. 9 et 10). Celle-ci demeurera tendue par l'élasticité du manche, du moins pendant quelques jours.

Contrairement à l'*imzad*, dont l'archet est court en raison surtout de la technique de jeu particulière aux femmes du Hoggar — «extrémité proche de la poitrine de l'exécutante» (cf. Balout et Sautin 1958: 212) — l'*anzad* est joué avec un archet dont la corde est en général plus longue que celle de la vièle (cf. tableau des mesures en annexe). Cela peut s'expliquer aussi bien par la position de jeu des femmes de l'Azawagh, laquelle ne limite en rien les mouvements de va-et-vient de l'archet, que par leur style fait de notes longuement tenues.

Le montage de l'*anzad* est maintenant terminé (fig. 11). Pour la joueuse, il s'agit dès lors de l'essayer et d'en régler les éléments d'accordage à sa convenance.

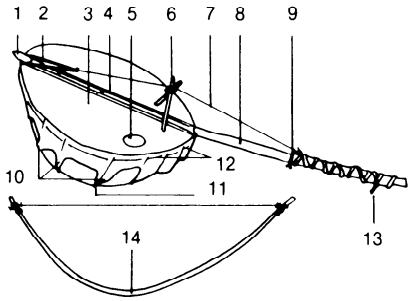


Fig. 11: L'*anzad* monté et sa terminologie

1. *alakam* = «ce qui vient derrière», c'est-à-dire le bouton de l'instrument ou l'extrémité du manche à laquelle est fixé le cordier.
2. *aseder* = «lanière» servant à fixer la corde (cordier); ou *tazbet* = «boucle d'oreille»; ou *azzemi/wan/alakam* = «petite lanière/celle-de/derrière».
3. *tedist* = «ventre», c'est-à-dire table de résonance.
4. *sadef* = «poignée», c'est-à-dire lanière renforçant la fixation du manche entre le bouton et l'emmanchure.
5. *shat ou tyett* (en dialecte *taert*) = «œil», c'est-à-dire ouïe.
6. *tishkawin* = «les petites esclaves», c'est-à-dire le chevalet.
7. *anzad ou anzaden* = «le(s) crin(s)», c'est-à-dire la corde.
8. *iri* = «le cou», c'est-à-dire le manche; ou *tasewit/tan/ares* = «celle-qui-fait-frapper/celle-de/en-bas».
9. *tagersut* = «gorge, œsophage», c'est-à-dire lien d'accordage, étrangloir.
10. *esirkeb* = «ce qui tire», c'est-à-dire lanières de fixation de la peau; ou *idaran* = «les pieds».
11. Sous le récipient: *seggewer* = «s'asseoir», c'est-à-dire anneau de fixation des lanières; ou *asekkanken* = «lanière servant à attacher les tresses regroupées»; ou *tizuken* = «les fesses».
12. «Ceinture» de l'instrument.
13. *esirkeb* = «ce qui tire», c'est-à-dire extrémité de la lanière supérieure de fixation de la corde; ou *azzemi/wan/dat* = «petite-lanière/celle-de/devant».
14. *tasewit/tan/afalla* = «celle-qui-fait-frapper/celle-de/en-haut», c'est-à-dire l'archet; ou *esawey* = «celui-qui-fait-frapper»; ou *teganze* = «arc».

Cette terminologie révèle une part du symbolisme dont est chargé l'*anzad*. L'anthropomorphisme y est surtout utilisé pour désigner certaines parties essentielles à la sonorité de l'instrument: le nom *anzad*, à lui seul, est interprété par les Touaregs comme se rapportant avant tout aux cheveux humains. Le terme «œil», représentant le trou acoustique équivalent à l'ouïe du violon, est également utilisé par les forgerons pour qualifier de petits cercles décorant un bijou, selon un langage symbolique ésotérique. Incidemment, la référence aux bijoux est présente dans la comparaison faite entre le cordier et la boucle d'oreille *tazbet*. Quant au chevalet, il doit supporter tout le poids et la tension de la corde, d'où son appellation «les petites esclaves».

Plus proches encore de la morphologie même du corps humain, le «ventre», les «pieds», les «fesses», la «gorge» et le «cou» donnent une idée de la position dans laquelle les Touaregs se représentent l'instrument, c'est-à-dire couché «sur le dos», en position de jeu, l'«arrière» (c'est-à-dire le bouton) proche du corps de la joueuse.

Une attention particulière doit être portée aux expressions *tasewit* et *esawey*, traduites par «celle (ou celui) qui fait frapper». Une ambiguïté demeure quant au verbe dont elles seraient des formes causatives: s'agit-il de *ewet*, «frapper, jouer d'un instrument» ou de *awey*, «porter, transporter», sous-entendu ici «une mélodie, un air, un rythme»?

Quant aux autres termes, ils expriment des analogies formelles ou fonctionnelles avec des gestes et des éléments tirés de l'univers technologique et artisanal touareg, dont le vocabulaire reste fortement imprégné de métaphores anthropomorphiques.

Position de jeu

La position de jeu est à peu près identique d'une joueuse à l'autre (fig. 12 et 13). Elle s'assied en tailleur, les jambes croisées ou partiellement tendues, et elle pose l'instrument sur ses cuisses. Si elle est droitière — je n'ai jamais vu de joueuse gauchère — elle incline plus ou moins la table du côté droit, le manche pointant sur sa gauche et reposant ainsi dans la fourche formée par le pouce et l'index de la main gauche. L'archet est tenu entre le pouce, l'index et le

Fig. 12: Position de jeu de l'*anzad* V joué par Medina willit shimena, Ingall (Niger), 22 septembre 1982. A noter: l'inclinaison marquée de l'instrument.

Fig. 13: Position de jeu de l'*anzad* VI, joué par Anghelen et construit quelques jours auparavant par Keddisha willit Kari à Ingall, en janvier 1983.

majeur de la main droite et il est mis en mouvement par tout l'avant-bras, tandis que la souplesse du poignet permet de limiter le «fauchage» de l'archet sur l'instrument. Si le plan de l'archet par rapport à celui de la table de résonance est en général perpendiculaire, ce n'est pas toujours le cas de l'intersection de la corde de l'archet avec celle de la vièle: la fatigue aidant, le mouvement de l'archet a tendance à s'orienter progressivement du côté de l'épaule gauche de la joueuse, ce qui par ailleurs n'altère en rien la qualité du son de l'instrument.

Le «dressage» de la vièle

Ce «dressage» (*anen*, «être dressé», pour un animal) consiste d'une part à préparer la corde de la vièle et celle de l'archet et d'autre part, à accorder la vièle à la tonalité désirée.

Pour préparer la corde de la vièle, la joueuse l'humecte à plusieurs reprises dans sa bouche remplie d'eau et de salive. Parfois aussi, elle complète ce mélange en mâchant des feuilles d'*agar* (*Maerua crassifolia*). La même opération est répétée pour l'archet. Ensuite, elle esquisse quelques notes pour essayer l'instrument, la corde à vide et l'octave, puis un motif mélodique, un *incipit* (*tasegmetnet* = «sa direction») tiré du répertoire «classique» et immédiatement identifié comme tel par les auditeurs. Tant que la joueuse tâtonne, qu'elle s'arrête, qu'elle reprend, on dira de l'instrument: *wer inneyne* (= «il n'est pas dressé»). Une fois les cordes sèches, elles les enduit de résine *taghalbest*, une sorte de collophane, extraite de l'arbre *adaras* (*Commiphora africana*). Tout en jouant, l'exécutante va fréquemment s'interrompre pour humecter les cordes et leur redonner ainsi le mordant indispensable à une bonne sonorité. Le fait de s'arrêter de jouer au beau milieu d'un air n'est pas interprété comme une maladresse d'apprentie mais fait partie intégrante de la technique instrumentales.

L'accordage de la vièle s'effectue en modifiant l'emplacement (*ases* = «serrer, nouer») du lien d'accordage *tagersut*. Mais la hauteur ainsi obtenue peut être modulée en cours de jeu à l'aide du pouce. Quant à la position du chevalet, dont dépend la transmission de la vibration, elle est fréquemment ajustée pour améliorer et personnaliser le timbre de la vièle, qui distinguera la joueuse de toutes ses rivales. C'est à ce moment qu'elle dira: *inneyne* (= «il est dressé, prêt»).

Hauteurs comparées des vièles enregistrées

Sur les six *anzad* de la collection du MEN, quatre ont fait l'objet d'enregistrements, lors qu'ils étaient joués par leur constructrice et pour deux d'entre eux, par d'autres joueuses aussi. En outre, trois musiciennes ont pu être enregistrées à plusieurs années d'intervalle, mais sur d'autres *anzad*. Il était donc

intéressant de dresser l'inventaire des hauteurs de la corde à vide de ces instruments pour savoir d'une part, s'il existe une sorte de tradition régionale dans l'accordage de la vièle, peut-être inconsciente ou due simplement à la morphologie de l'instrument, et d'autre part, si, d'une occasion à une autre, une joueuse accorde toujours son instrument à la même hauteur et si elle possède en quelque sorte sa propre oreille.

Dans le tableau ci-dessous, la hauteur absolue prise en considération est approximativement celle de la corde à vide au début de la prestation. (Rappelons que cette hauteur n'est que rarement stable. Elle varie en cours de jeu, soit parce que la musicienne la modifie intentionnellement, soit parce que la tension de la corde et de l'ensemble table-chevalet augmente ou diminue selon la dessiccation ou l'humidification des éléments.) L'indice 2 ou 3 précise à quelle octave se trouve la note (référence la_3 = 440 Hz). L'*écart d'accordage* indique l'intervalle à l'intérieur duquel s'effectue:

— l'accordage de la même vièle par des joueuses différentes;

— l'accordage de la vièle par la même joueuse au cours de séances espacées dans le temps.

Tableau des hauteurs des cordes à vide

***anzad* III**	**corde à vide**	**écart d'accordage**
Lalla	do_3	1 1/2 ton
Mama	la_2	
Sawdatta	$la_2\#$	
***anzad* IV**		
Alghadawyyet	$la_2\#$	—
***anzad* V**		
Medina (1982)	la_2	—
***anzad* VI**		
Kedissha	$la_2\#$	hauteur inchangée
Anghelen	$la_2\#$	
Joueuses		
Medina 1980*	la_2	1/2 ton
Medina 1982	$la_2\#$	
Tshikennu 1973	si_2	1 ton
Tshikennu 1983	la_2	
Fatimatu 1980	la_2	2 1/2 tons
Fatimatu 1987	$ré_2$	
Fatu 1971	$ré_3$	hauteur inchangée
Fatu 1981	$ré_3$	

* La première fois qu'elle a été enregistrée (1980), cette joueuse utilisait un autre instrument.

Remarques

— Huit joueuses sur dix ont accordé leur instrument avec un écart de 1/2 ton (la_2 — la_2#) et parmi elles, cinq l'ont accordé à la même hauteur (la_2#).

— Une joueuse (Fatu) l'a accordé à la même hauteur après dix ans.

— Une autre joueuse (Medina) l'a accordé avec 1/2 ton d'écart après deux ans.

— L'écart d'accordage maximum entre toutes les joueuses est de 2 tons 1/2 (la_2 — $ré_3$).

Cette constance remarquable dans l'accordage prouve donc que, malgré l'appartenance de ces femmes à des zones culturelles différentes, et malgré le recours à des éléments constitutifs disparates dans la construction de leur instrument, celui-ci demeure un exemple de technologie particulièrement bien maîtrisée et de fidélité à un modèle fortement identitaire.

Le doigté

En langue touarègue, on désigne le doigté de l'*anzad* par les expressions: */azemmezzery/n/duduan* = «/faire aller en sens contraire sans se rencontrer/des/doigts/», ou: */asemetkwy/n/duduan/* = «/se mettre en route/des/doigts», ou encore: */ashiwel/n/duduan/* = «/parole/des/doigts/».

Il s'agit ici, à l'aide de quelques croquis, de présenter les positions fondamentales occupées par les doigts de la main gauche. (Les croquis de la fig. 14 montrent les doigtés vus d'en haut.) Une première remarque s'impose: pour la raccourcir, les doigts n'appuient pas la corde contre le manche, mais la pressent latéralement. Comme décrit plus haut, le manche repose dans la main gauche, les doigts écartés, lorsque la corde est jouée à vide (fig. 14a).

Quand la joueuse commence un air d'*anzad*, ou quand elle fait une transition entre deux airs, elle joue une *tasenkert* («elle fait se lever») en alternant la corde à vide et l'octave, qu'elle obtient avec l'auriculaire dont la position (fig. 14b) correspond effectivement à la moitié de la corde vibrante. Cette octave détermine en général l'ambitus de l'échelle adoptée par les joueuses d'*anzad*[6]. L'auriculaire lui permet aussi de jouer, par glissement, une septième

[6] L'échelle des joueuses *anzad* est comprise dans une octave et elle est constituée de cinq tons principaux, auxquels s'ajoutent souvent des tons complémentaires entrant dans l'ornementation. Les tons principaux ne sont pas fixes d'un air à un autre. Mais, additionnés l'un à l'autre, ils correspondent approximativement aux degrés d'une gamme occidentale. Il faudrait donc recourir à une analyse de fréquences pour en déterminer les intervalles exacts. Cependant, dans le cadre de cet article, et afin d'en avoir une idée générale, il a paru judicieux de recourir à des dénominations tirées de notre système tempéré, de manière à simplifier le propos.

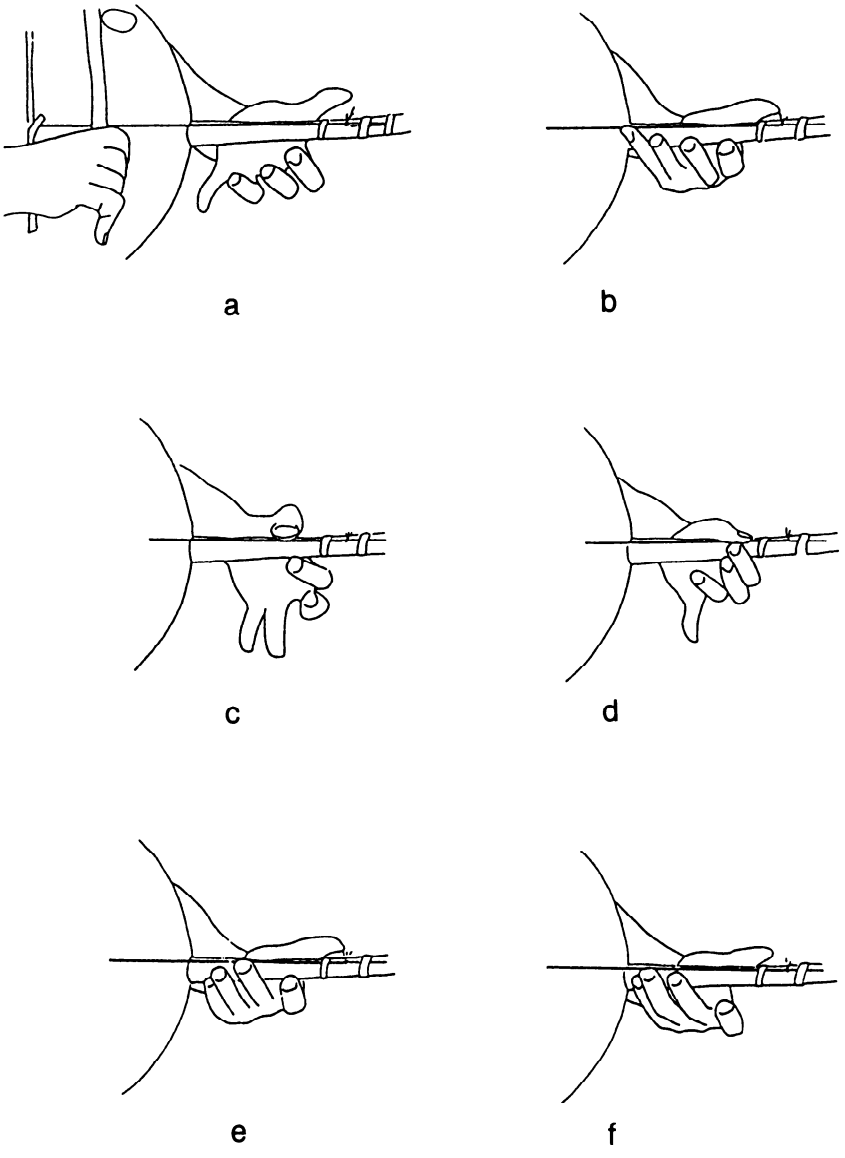


Fig. 14

(«sensible») ou de dépasser parfois le cadre de l'octave avec une neuvième. Le pouce (fig. 14c) présente trois fonctions principales:

— marquer le tempo de la mélodie en frappant la corde à vide de petits coups rapides et répétés (*asohoku* = «faire se lever» ou *asatagh* = «donner un coup, une gifle»);

— remplacer la «tonique» de la corde à vide, auquel cas il presse en permanence contre la corde, en position de seconde ou de tierce mineure;

— servir de «vis-à-vis» à l'index quand celui-ci est en position de seconde ou de tierce mineure: la corde est alors pincée entre les deux doigts (fig. 14d).

Le majeur permet de jouer la quarte et, par glissement, la quinte (fig. 14e).

Quant à l'annulaire, bien que rarement utilisé, il permet de faciliter le doigté dans certains motifs particulièrement rapides. Il remplace alors l'auriculaire en position de «sensible» (fig. 14f).

En résumé, le doigté standard se présente schématiquement ainsi:

pouce: rythme/tonique/appui à l'index
index: seconde/tierce mineure
majeur: (tierce)/quarte/quinte
[annulaire: (sixte)/septième]
auriculaire: septième/octave/(neuvième)

Aspects symboliques de l'instrument

Au-delà des métaphores et des références à l'anthropomorphisme soulignées dans la terminologie organologique, l'*anzad* est aussi, en lui-même et à travers ses répertoires d'airs, le véhicule de tout un symbolisme où se mêlent des notions de guerre, de classe et de femininété, que les Touaregs se plaisent à perpétuer et à enrichir dans des proverbes, dictons et poèmes, d'autant plus intensément maintenant que l'instrument demeure un des rares signes évoquant leur passé glorieux.

Henri Duveyrier, dans *Les Touaregs du Nord* (1864), avait déjà évoqué ainsi la connotation guerrière à laquelle était lié l'*anzad*:

> «[...] les Touaregs sont encore sollicités à l'héroïsme par leurs femmes qui, dans leurs chants, dans leurs improvisations poétiques, flétrissent la lâcheté et glorifient le courage. Un targui qui lâcherait pied devant l'ennemi et qui, par sa défection, compromettrait le succès de ses contribules, ne pourrait plus reparaître au milieu des siens [...]. Entre Touaregs, quand deux partis en sont venus aux mains, et que l'un des deux est battu, les vainqueurs crient aux vaincus, de ce cri sauvage particulier aux Touaregs:

Hia hia! hia hia!
Il n'y aura donc pas de rebâza!

Le rebâza est le violon sur lequel les femmes chantent la valeur de leurs chevaliers[7].
A la menace du silence des rebâza, les vaincus reviennent à la charge, tant est grande la crainte du jugement défavorable des femmes» (p. 450).

Dans son *Dictionnaire* (1951-52), Charles de Foucauld évoque une fonction de l'instrument directement dérivée de celle décrite ci-dessus:

> «L'*imzad* est l'instrument de musique favori, noble, élégant, par excellence; c'est lui qui a toutes les préférences, qu'on chante dans les vers, après lequel on soupire quand on est loin du pays, dont il est comme le symbole et dont il rappelle toutes les douceurs; [...] on en joue aux hôtes qu'on veut honorer» (III: 1270).

Plus loin:

> «'Jouer du violon [à quelqu'un]' signifie quelquefois 'dire des paroles très agréables et très flatteuses [à quelqu'un]' (III: 1272);

et encore:

> «*imzad*! «violon»: exclamation de surprise, d'étonnement, d'admiration, d'émotion; cri de guerre (*id.*)».

Plus près de nous, Paulette Galand-Pernet (1978: 32) analyse l'image de la femme à travers les *Poésies* de Charles de Foucauld et dresse l'inventaire des éléments d'un code esthétique dont font partie les dents et le violon:

> «[...] on a en effet une série de termes qui se réfèrent à des éléments significatifs du code esthétique de la femme: traits physiques choisis, accessoires témoignant d'un haut rang social et d'une culture raffinée, ils deviennent des symboles culturels. Quand ils apparaissent dans un poème, ils peuvent se vider de leur signification, c'est-à-dire d'une part que leur lien avec le référent, avec l'objet qu'ils désignent n'est plus le même, que leur valeur change dans le système lexical, d'autre part qu'ils n'ont plus d'articulation logique avec ce qui précède ou ce qui suit ou que cette cohérence s'affaiblit. Ces faits linguistiques sont pleins d'enseignement: en dehors de leur emploi en référence à des données de la culture, «dents» et «violon» ont des

[7] A la page 405 des *Touaregs du Nord*, Duveyrier mentionne, dans l'inventaire du mobilier de la tente: «Des violons, *amzhâd* (la *rebâza* des Arabes), avec leur archet, *tadjegnhé*;». (NdA)

emplois poétiques où la signification usuelle s'estompe, mais où reste une image de beauté, de raffinement, une association avec les moments importants dans la vie affective individuelle et dans la vie sociale que sont les réunions d'*ahal*»[8].

Actuellement, la langue touarègue compte encore plusieurs expressions courantes dans lesquelles apparaît le mot *anzad*. Ainsi l'expression *ihor anzad* (= «il mérite l'*anzad*») veut dire «il est digne de louanges, d'être flatté», sous-entendu: «c'est un homme courageux, valeureux».

Pour mon informateur Hamed Ibrahim, des Maraboutiques kel Aghlal: «Dans le mot *anzad*, on trouve *izod* (= «c'est qui est doux, sucré; ce qui fait plaisir à l'âme»)».

Enfin, un des poèmes d'Afellan recueillis par Francis Nicolas (1944: 182-3, v. 35-37) compte les vers suivants, dans lesquels l'auteur parle d'un cheval qui naîtra de sa jument, elle-même fille d'une jument que des envieux ont tuée:

> «Quand il se tient dressé, tu dirais qu'il observe le génie-du-vent qui joue du violon avec l'herbe que les Imghad appellent l'*adreïlal*»[9].

Note sur la position organologique de l'*anzad*

Une des premières descriptions relativement détaillées de l'*anzad* de l'Aïr est donnée par le Lieutenant Jean (1909: 211):

> «Le violon monocorde (amzad), callebasse [*sic*] (demi-citrouille) recouverte par une peau de mouton bien tirée; par les deux trous dont la peau est percée passe un bâton recourbé aux deux extrémités duquel est attachée la corde faite de crins de cheval. L'archet, *quand il y en a*, est également formé d'un bâton recourbé et d'une corde en crins. La colophane est inconnue».

Cette description souligne l'originalité de l'*anzad*, dont seule la table en peau, et non le corps de résonance, est embrochée par le manche. En revanche, l'utilisation d'une peau de mouton, de même que l'absence de colophane, semblent improbables. Par ailleurs, l'auteur néglige le chevalet et laisse supposer que l'*anzad* pourrait être joué en pinçant la corde, car, à la page précédente, il mentionne que:

> «Dans chaque famille se trouvent quelques exécutants qui savent tirer d'un violon ou *mandoline monocorde* quelques airs connus» (p. 210).

---

[8] Dans le Hoggar, l'*ahal* est une réunion «galante» du soir, où les femmes et les hommes rivalisent d'habileté pour se courtiser les uns les autres. (NdA)

[9] Le génie-du-vent joue du violon en frappant les tiges d'herbe.

Dans son *Real-Lexikon* (1962: 11-12), Curt Sachs s'est inspiré de cette description et a entretenu la confusion entre corde pincée et frottée. Il y a même transformé l'*anzad* en un arc musical pourvu d'une calebasse de résonance, et dont la corde peut à l'occasion être frottée:

> «Amzad, *Musikbogen der Tuarek (N.W. Afr.) mit einer Resonanzkalebasse, durch deren Ziegenfelldecke der Stock gesteckt ist; als Saite dient eine Strähne Pferdehaare. Gelegentlich wird das Instrument gestrichen*»[10].

Par contre, Curt Sachs a rétabli la vérité sur l'origine animale de la peau de chèvre.

Cependant, nulle position organologique n'est prévue pour l'*anzad* dans la classification qu'il a élaborée avec E.M. von Hornbostel (1914). En effet, la catégorie des luths (à cordes frottées ou pincées) n'envisage que la possibilité de pique traversant le corps de résonance (p. 579, position 321.31: «*Spiesslaute*» = luth à pique) ou celle de manche taillé dans la masse ou rapporté.

En revanche, André Schaeffner précise bien dans sa description de l'*imzad* (1936: 219-20) qui lui est aussi inspirée par le Lieutenant Jean:

> «L'imzad des Touaregs se distingue [...] par la flexibilité de son manche, pris, comme certains luths égyptiens, entre une ouverture de calebasse et la peau qui y est tendue. [...] le brochage [de la table] ne se fait qu'aux deux endroits où le manche rencontre la table sur le bord de l'ouverture» (p. 220).

Ainsi, comme celle de Jean, la description de Schaeffner respecte l'originalité de l'*anzad* dont le corps de résonance demeure intact.

Que penser alors de la classification communiquée en 1984 par les organologues du CIMCIM (ICOM-UNESCO) dans la *Newsletter* 11, où l'*imzad* figure (p. 51) sous la même position organologique que celle des vièles pourvues d'un manche traversant la caisse, en compagnie de la vièle *godje* des Djerma du Niger? Nombreuses sont d'ailleurs les publications spécialisées et les encyclopédies qui perpétuent cette erreur organologique, notamment les ouvrages de Jacqueline Cogdell Djedje (1978, 1980) et celui de Ulrich Wegner (1984: 116), dont on aurait pu attendre une recherche documentaire plus fouillée.

---

[10] «Amzad, arc musical des Touaregs (N.-O. de l'Afrique) avec une calebasse de résonance recouverte d'une peau de chèvre à travers laquelle le bâton est enfoncé; la corde est une mèche de crins de cheval. A l'occasion, l'instrument est frotté».

Conclusion

Ces quelques lignes demanderaient à être complétées par l'examen approfondi des autres aspects relatifs à l'*anzad*: système musical, répertoire, fonctions et occasions, musiciennes, etc., bref, autant de sujets d'études qui laissent entrevoir que l'univers musical de l'*anzad* offre davantage de perspectives de recherche que ne laisse supposer E. Bernus (1981: 139): «Et la conversation s'anime, tandis que l'on sort un *amzad* (vièle) qu'une femme se met à faire grincer».

Bibliographie

AUGIER Pierre
1968 «Quelques observations sur les échelles musicales des Touaregs de l'Ahaggar». *Libyca* 16: 163-70.

BERNUS Edmond
1979 «L'arbre et le nomade». *Journal d'agriculture traditionnelle et de botanique appliquée* 26(2): 103-28.

1981 *Touaregs nigériens: unité culturelle et diversité régionale d'un peuple pasteur*. Paris: ORSTOM (Mémoires N° 94).

BALOUT L. et SAUTIN A.
1958 «Le jeu de l'imzad». *Annales de l'Institut d'Études orientales* 16: 207-19.

BRANDES Edda
1981 «Bei den Tuareg im Hoggargebirge» *in*: *Musikologische Feldforchung* (Hamburg): 166-69.

1989 *Die Imzad-Musik der kel Ahaggar-Frauen in Süd-Algerien*. Göttingen: ed. Re. [Orbis Musicarum 4].

CIMCIM Newsletter 11, 1983/1984. [Bulletin du Comité international des Musées et collections d'instruments de musique — ICOM].

COGDELL DJEDJE Jacqueline
1978 *The one-string fiddle in West Africa: a comparison of Hausa and Dagomba traditions*. Los Angeles: University of California [Ph.D. dissertation].

1980 *Distribution of the one-string fiddle in West Africa*. Los Angeles: University of California. [Monograph series in ethnomusicology 2].

DUVEYRIER Henri
1973 *Exploration du Sahara: les Touaregs du Nord*. Nendeln, Liechtenstein: Kraus Reprint (1[ère] édition en 1864). (p. 386-90).

FOUCAULD Père Charles de
1951-1952 *Dictionnaire Touareg-Français, dialecte de l'Ahaggar* I-IV. Paris: Imprimerie Nationale.

FOUCAULD Ch. de et A. de CALASSANTI-MOTYLINSKI
1984 *Textes touaregs en prose*. Ed. par S. Chaker, H. Claudot et M. Gast, Aix: Edisud.

GALAND-PERNET Paulette
1978 «Images et image de la femme dans les *Poésies touarègues de l'Ahaggar*». *Littérature orale arabo-berbère* 9: 5-52.

HORNBOSTEL E.M. von & SACHS Curt
1914 «Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch». *Zeitschrift für Ethnologie* 46: 553-90.

JEAN Lieutenant C.
1909 *Les Touareg du Sud-Est: l'Aïr*. Paris: Larose.

NICOLAS Francis
1944 «Folklore twareg, poésies et chansons de l'Azawagh». *Bulletin de l'Institut français d'Afrique Noire* 6.

ROUANET Jules
1922a «La musique chez les Touaregs». *Encyclopédie Lavignac*, vol. 5: 2893-4. (Chap. «La musique arabe dans le Maghreb»).

1922b «L'amz'ad touareg». *id.*: 2925-6.

SACHS Curt
1962 *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. Hildesheim: Olms. [Reprint de l'éd. de 1913].

SCHAEFFNER André
1968 *Origine des instruments de musique*. Paris/La Haye: Mouton. [Reprint de l'éd. de 1936].

SURUGUE Bernard
1972 *Contribution à l'étude de la musique sacrée zarma songhay*. Niamey: CNRSH (Etudes nigériennes N° 30).

WEGNER Ulrich
1984 *Afrikanische Saiteninstrumente*. Berlin: Museum für Völkerkunde.

Annexe

Tableau des dimensions (cm) des six *anzad* du MEN

Ces six *anzad* proviennent tous du Niger. Ils portent les cotes suivantes: exemplaire I: 48.3.88; II: 49.3.182; III: 82.4.29; IV: 82.4.32; V: 82.4.33; VI: 83.17.1.

	I	II*	III	IV	V	VI
Diam. de l'ouverture	20	24	21	30	25	31
Long. du manche	48	52	56	68	59	64
L. tot. de la corde	39	--	**	37	45	34
L. vibr. de la corde***	[--	--	23	26	24	26]
Long. du bouton	3	--	2	1	3	1
Long. du chevalet	6	--	11	12	9	11
Long. de la corde de l'archet	35	--	33	28	35	35

* Cet exemplaire a été restauré et remonté au MEN

** La corde est cassée.

*** Longueur vibrante = distance entre le chevalet et la fixation de la corde au manche. Ces valeurs approximatives ont été estimées d'après les traces laissées par le chevalet sur la table de résonance et d'après les documents photographiques et vidéo à disposition.

LE *MARIMBULA*, UN LAMELLOPHONE AFRICAIN AUX ANTILLES NÉERLANDAISES

Jos Gansemans

Situées à une trentaine de kilomètres de la côte septentrionale du Venezuela, les îles Aruba, Bonaire et Curaçao font partie des Antilles néerlandaises. De même que les autres îles de la mer des Caraïbes, elles ont connu un passé turbulent dès 1499, année de leur découverte par les Espagnols qui les occupèrent jusqu'en 1643 et en soumirent les habitants autochtones, les Caiquetios appartenant au groupe linguistique Arawak et habitant également le nord du Venezuela. En 1643, les trois îles furent conquises par les Hollandais qui les administrent jusqu'à aujourd'hui, sans compter une breve présence anglaise de 1799 à 1816.

Dépourvues de richesses minières, Aruba, Bonaire et Curaçao n'avaient aucun intérêt pour les Espagnols qui déportèrent la plupart des hommes indigènes vers d'autres îles (Haïti, Saint-Domingue) pour les faire travailler dans les mines d'or, et affectèrent ceux qui restaient au travail dans les plantations et à l'élevage.

La conquête par les Hollandais et l'implantation de la *West-Indische Compagnie* (Compagnie des Indes occidentales) amenèrent un tournant dans l'évolution culturelle et économique des trois îles, à travers la traite des esclaves noirs embarqués en Afrique à St. George d'Elmina (Ghana) et à Luanda (Angola) notamment. Ainsi se propagèrent des pratiques culturelles d'Afrique occidentale et centrale dans des domaines aussi divers que la langue, la religion, le système de parenté, la nourriture, la tradition orale, la musique et la danse. Or, Curaçao fonctionnant jadis comme port de transition pour les esclaves à destination d'autres îles des Caraïbes (Cuba, Haïti, Saint-Domingue, Jamaïque, Trinidad), ce n'est qu'une minorité d'esclaves, et certainement pas les plus résistants physiquement, qui y demeurèrent. Il en résulta une très grande diversité de groupes ethniques, tous relativement peu nombreux.

Contrairement aux autres îles, où le nombre d'esclaves originaires du même groupe était beaucoup plus élevé, le maintien d'une tradition ethnique particulière s'est avéré quasi impossible en Aruba, à Bonaire et à Curaçao. Dans le domaine de la culture musicale, on constate ainsi que certains instruments de

musique se limitent à telle ou telle des trois îles, comme c'est le cas de l'arc à bouche *benta*, du racleur *wiri*, de la trompe *cachu*, du tambour d'eau *bastel*, de la clarinette idioglotte *beku*, du tambour à peau *tambu*, des tubes pilonnants *bamba* et de quelques instruments de percussion (*chapi*, *agan*). La culture musicale des îles en question est donc plutôt constituée d'un amalgame d'éléments fragmentaires provenant tant du Golfe de Guinée (Ghana, Bénin, Nigeria, Togo) que de la côte atlantique de l'Afrique centrale (Angola). C'est également pour cette raison qu'un instrument proprement africain comme le lamellophone *marimbula*, pourtant présent à Cuba depuis longtemps, n'est apparu dans les îles qu'au début du XX^{e} siècle, à la suite de la migration temporaire d'une partie de leur population.

L'économie des îles étant peu développée et basée surtout sur le commerce (Curaçao), les plantations à dimensions réduites (Aruba et Bonaire) et la production de sel (Bonaire), la situation sociale et économique des Noirs changea peu, même après l'abolition de l'esclavage en 1863. En effet, la plupart des habitants restèrent économiquement dépendants de leur maître, *shon*. D'autres choisirent l'émigration temporaire ou définitive vers d'autres îles pour y travailler dans les plantations, comme ce fut le cas des Arubains et Bonairiens qui partirent pour Cuba. Quant aux Bonairiens, marins réputés qui sillonnaient la mer des Caraïbes à la fin du XIX^{e} et au début du XX^{e} siècle, ils avaient gardé des liens avec les peuples noirs et leurs cultures musicales traditionnelles. C'est eux qui découvrirent le lamellophone *marimbula* à Cuba et l'incorporèrent à leurs propres ensembles musicaux. Comme nous l'ont confirmé plusieurs informateurs-musiciens, le *marimbula* aurait été introduit en Aruba vers 1922, au moment où les travailleurs rentraient de Cuba, et presque à la même époque (1925-1930) à Bonaire, aux dires de musiciens âgés qui se souviennent encore de la première apparition de l'instrument dans les ensembles populaires.

Bien que le *marimbula* ne subsiste actuellement que dans les ensembles musicaux de Bonaire et d'Aruba, il existait aussi autrefois à Curaçao, comme en témoignent les enregistrements réalisés entre 1954 et 1962 par P. Brenneker et E. Juliana (Collection Zikinza N° 1166, 1284-1289, 1298, 1299). Ajoutons à ce propos que Van Wengen (1966: 33) signale un instrument appelé *tambora* à Curaçao, qui était d'après lui identique au *marimbula* et servait de basse dans les ensembles dits «típicos» qui exécutaient la musique de danse populaire. Mais depuis 1970 environ, ce dernier instrument a cédé la place à la guitare basse électrique.

Bennett (1976: 10) mentionne pour Aruba plusieurs synonymes du nom de *marimbula*, à savoir: *marimba*, *manimba* ou *marimula*. A Bonaire, la dénomination *marimbula* est courante.

Étymologiquement, le terme de *marimbula* renvoie au radical bantou *-imba-* qui se rapporte à tout ce qui a trait au chant ou à la mélodie. Le terme de *ma-dimba* ou *marimba* étant le pluriel de *di-dimba*, soit «touche (d'un xylophone)», il peut donc se traduire par «les touches». Dans d'autres langues bantoues, on indique par ce même nom les lamelles ou les touches du lamellophone. Toujours en bantou, le suffixe *-ul(a)* ou *-il(a)* indique que l'on fait

quelque chose pour quelqu'un. Par exemple, *kwimba* signifie «chanter», et *kwimbila*, «chanter en l'honneur de quelqu'un». *Marimbula* pourrait donc signifier littéralement «l'instrument qui joue (chante) pour quelqu'un».

La première illustration du lamellophone est fournie par Bonanni (1722: pl. 174) qui l'appelle *marimba de Cafri*, alors que sa première mention remonte à 1586 lorsque Dos Santos évoque sous le nom de *ambira* un lamellophone à neuf touches métalliques (Kirby 1953: 66). Sa zone de diffusion s'étend actuellement de l'Afrique du Sud et de l'est du Mozambique et de l'Afrique centrale à l'ouest du Niger, d'où il suivit la voie de la traite jusque dans les Caraïbes (Söderberg 1956: 112-117). Les différents types de lamellophones que l'on retrouve dans les îles reflètent leur distribution en Afrique subsaharienne: on en rencontre en Afrique occidentale, chez les Nago du Bénin (*aguidigbo*) et les Peul du Cameroun (*senza*) notamment.

A Cuba, il a été signalé en 1839 par Pichardo dans son *Diccionario provincial casi razonado de voces cubanas*. Un siècle plus tard, l'instrument est décrit ainsi par Castellanos (1927: 2-4):

> «*La marimba afrocubana, a veces llamada* marimbula, *generalmente es un pequeno envase de madera de 44 cms de largo, 19 cms de alto, 26 cms de ancho*».

Mais c'est à Ortiz que nous devons un aperçu complet des différents types de *marimbula* présents à Cuba. Comme en Afrique subsaharienne, où il portait les noms de *kembe*, *sanji*, *mbira* et leurs variantes, il se distinguait par sa forme, ses dimensions, les matériaux utilisés pour sa fabrication et le nombre de lamelles, suivant les ethnies qui en jouaient. La boîte rectangulaire aux dimensions réduites du *marimbula* cubain rappelle celle du lamellophone dit «fluvial» largement répandu au Zaïre, le type d'instrument joué par les Kongo (Zaïre et Angola) étant le plus proche de l'ancien *marimbula* de Cuba.

Au Venezuela, par contre, l'instrument en question est peu répandu. Pollack-Eltz (1978: 29) signale un type de *marimbula* dans la province de Miranda, où vivent principalement des descendants d'esclaves. Pourvu de trois lamelles, cet instrument mesure 40 cm de haut, 32 cm de large, et sa profondeur est de 20 cm. L'auteur caractérise sa fonction musicale comme suit:

> «*The instrument is used to accompany secular music and never appears in folk-religious fiestas, as for example the celebration in honor of San Juan. It accompanies dances held on Saturday nights in the villages and is used together with the* tumbadora *drum, one or more* cuatros, *some rattles and a* charrasca *(rasp). The music played is merengue-style, popular in the Carribean area*».

List et Schechter (1984: 617) signalent que le *marimbula* est joué sur la côte atlantique et pacifique de la Colombie comme instrument de basse. Les lamelles y sont faites de *suncho*, de segments de bandes métalliques tendues autour

de caisses en bois. Thompson (1975-76: 142-145) donne une description détaillée du *marimbula* de Puerto Rico, et il ajoute que ce lamellophone largement répandu dans l'île y est apparu vers 1852. D'autre part, il cite la pièce de théâtre de Ramón Cabbalero, *La juega de gallos o El negro bozal*, dans laquelle le protagoniste, José, amuse la créole Nazaria par le jeu du *marimba*.

La facture, les dimensions et la forme du *marimbula* sont presque identiques à travers toutes les Caraïbes. L'instrument est fabriqué par les musiciens eux-mêmes, ce qui explique sa facture parfois rudimentaire. Selon les coutumes locales ainsi que l'habileté du luthier, la forme de la caisse de résonance est rectangulaire, carrée ou parallélogramme (fig. 1-3). Les faces frontale et dorsale de l'instrument sont en contreplaqué, tandis que les faces inférieure, latérales et supérieure sont faites de planches de bois plus épaisses.

Il est à noter que la table d'harmonie de chaque instrument est pourvue d'une ouïe sous la partie vibrante des lamelles.

Les dimensions des *marimbula* des îles Aruba (relevées à Alto Vista et Oranjestad) et Bonaire (relevées à Nikiboko et Rincon) sont similaires: leur hauteur varie entre 35 et 50 cm, leur largeur, entre 54 et 60 cm, et leur profondeur, entre 20 et 27 cm. Tous les instruments vus, sauf un, étaient munis de six touches.

Les lamelles *lenga*, traduction littérale de «langues», déterminent la sonorité de l'instrument. Il est remarquable que leur matériau, à savoir des ressorts de vieux phonographes, soit identique dans toute la région des Caraïbes, car cette matière première est actuellement difficile à trouver. Maintenant, on se sert plutôt des ressorts d'horloge à pendule, bien que ceux-ci soient plus minces et ne produisent pas le son grave typique des lamelles larges. Précisons que la largeur des lamelles peut varier entre 25 et 32 mm. Un autre matériau typique est la bande de fer avec laquelle on cercle les caisses ou les tonneaux en bois. Dans un seul cas, le musicien avait utilisé les rubans d'une vieille scie après en avoir limé les dents. Comme il arrive fréquemment en organologie populaire, la matière première pour la fabrication des lamelles est du matériel de récupération.

D'ordinaire, les lamelles sont fixées sur la caisse de résonance au moyen de deux baguettes superposées, entre lesquelles elles sont serrées à l'aide d'un vis ou d'un écrou à ailettes permettant de réaccorder les touches en les dévissant, de sorte que la partie vibrante de la lamelle puisse être raccourcie (un ton plus haut) ou rallongée (un ton plus bas).

Dans les îles en question, le nombre des lamelles varie entre cinq et sept, tandis qu'ailleurs, le *marimbula* est muni, soit de trois ou quatre touches, comme à Haïti et à Saint-Domingue, soit de dix ou plus, comme à Cuba et à Puerto Rico. D'après l'informateur-musicien Cola (Antriol, Bonaire), il existait dans le passé des *marimbula* à douze touches, qui étaient probablement calqués entièrement sur les instruments cubains. En tenant compte de la fonction musicale de l'instrument, qui est harmonique et non mélodique dans la musique populaire de Bonaire et d'Aruba, il est fort probable que le nombre des touches ait diminué depuis lors.

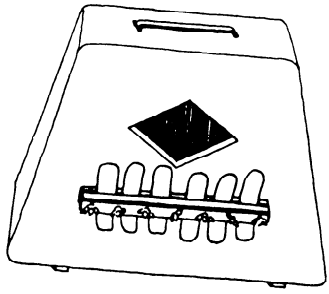


Fig. 1: *Marimbula* à six touches. Rincon (Bonaire). Archives du Musée royal de l'Afrique centrale — Ethnomusicologie N° 6100.

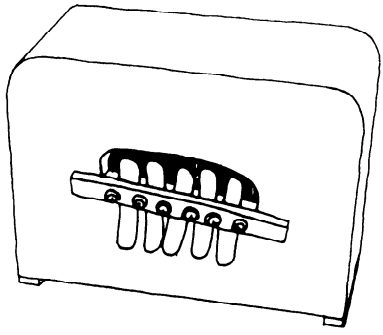


Fig. 2: *Marimbula* à cinq touches. Alto Vista (Aruba). Archives du Musée royal de l'Afrique centrale — Ethnomusicologie N° 6097.

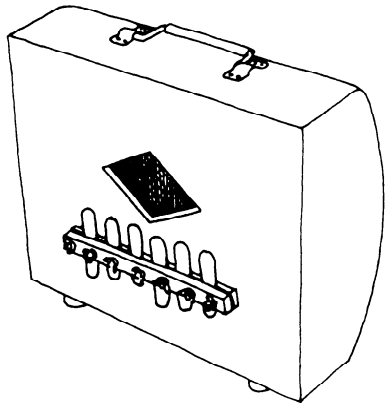
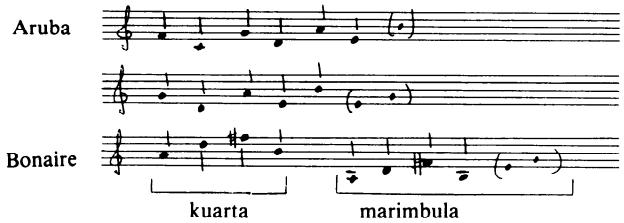


Fig. 3: *Marimbula* en forme de parallélogramme. Rincon (Bonaire). Archives du Musée royal de l'Afrique centrale — Ethnomusicologie N° 5195. Dessins: Soheil Azzam, sur la base de photos de J. Gansemans, 1983-84.

Comme nous l'avons déjà précisé, le *marimbula* sert à produire une basse *ostinato*. Par conséquent, l'accord des lamelles se fait selon la tonalité du chant qu'il accompagne, et il reprend souvent celui de la guitare ou de la *kuarta*, deux instruments voués à l'accompagnement harmonique du chant.

Souvent, le musicien n'accorde pas toutes les *lenga* du *marimbula*, mais se contente de l'accord des trois ou quatre lamelles qu'il pincera effectivement, les autres restant muettes. C'est pourquoi il est souvent inutile de transcrire toutes les notes du *marimbula*, puisqu'elles ne représentent la tonalité que partiellement. Lors de notre enquête sur le terrain, nous avons transcrit plusieurs tonalités:



La fonction musicale du *marimbula* se limitant principalement au jeu des *ostinati*, il représente la base harmonique de la musique populaire, mais il forme aussi avec le racleur *wiri* et le tambour *bari*, la base rythmique de l'ensemble musical. Les deux fonctions — rythmique et harmonique — du *marimbula* sont typiques de la musique de danse des Caraïbes, qui plonge aussi ses racines dans la musique ibérique. Par ses caractéristiques musicales, le *marimbula* présente donc une conjonction d'éléments africains et européens qui assurent la spécificité de la musique populaire de la région.

La position de jeu du *marimbula* est verticale. Le musicien le pose sur le sol (fig. 4) et s'assied dessus, les jambes écartées. Parfois, il le pose sur une chaise et le laisse reposer contre son ventre (fig. 5). A Bonaire, les informateurs nous ont signalé que le *marimbula* était également porté lors des cortèges. Dans ce cas, il pendait horizontalement au cou du musicien à l'aide d'une bande de cuir.

Les touches sont pincées avec le médius et l'index, tandis que le musicien frappe un rythme supplémentaire avec les pouces sur la caisse de résonance. Parfois, seules deux (la fondamentale et la dominante) ou trois touches sont jouées avec une main, l'autre main servant ainsi à battre le rythme qui retient parfois davantage l'attention du public que le motif en *ostinato* du *marimbula*.

L'ordre des *lenga* et l'échelle qui en résulte sont déterminés par le nombre de touches. Pour les instruments à trois ou quatre touches, il s'agit d'une série tonale ascendante. Pour les instruments à cinq touches et plus, on préfère mettre la touche la plus basse au milieu, en allant alternativement vers les deux extrémités aux sons aigus. Cet emplacement des touches est conforme à celui des lamellophones d'Afrique centrale appartenant au type «fluvial» (Laurenty 1962: 23). On le retrouve sur un spécimen arubain où trois touches sont pincées avec l'index gauche et quatre avec l'index droit.

Il est également typique que le *marimbula* soit absent des ensembles musicaux des centres urbains, alors qu'il fait partie intégrante de ceux des villages

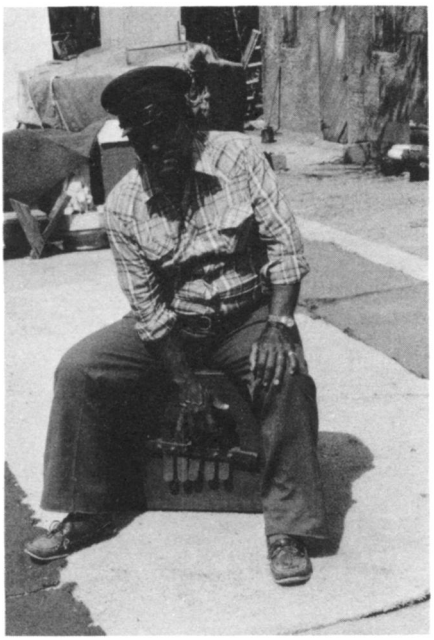


Fig. 4: Position de jeu habituelle. Tony Werlemann. Alto Vista (Aruba). Archives du Musée royal de l'Afrique centrale - Ethnomusicologie N° 6095. Photo: J. Gansemans, 1983-84.

Fig. 5: Position de jeu. Montana (Aruba). Archives du Musée royal de l'Afrique centrale - Ethnomusicologie N° 5011. Photo: J. Gansemans, 1983-84.

où il apparaît habituellement dans les ensembles avec *kuarta*, mandoline, guitare et *wiri* (Bonaire) ou *sinfonia di man* (accordéon), *bari*, guitare et *wiri* (Aruba).

Lors des festivités, ces ensembles accompagnent de préférence les chants populaires, ainsi que la musique de danse (valse, rumba et polka).

Le musicien R. Keller, de Nikiboko (Bonaire), signalait à ce propos que «tous les *conhunto* dans les années quarante disposaient d'un *marimbula* pour accompagner la musique de fête et de mariage. Les gens aimaient pareil accompagnement qui jouait les rythmes de base». L'acquisition d'une contrebasse, instrument de basse préféré, étant dans la plupart des cas impossible, le *marimbula* était ironiquement dénommé *poor man's bass* des Caraïbes.

Par contre, il est rarement présent dans les ensembles musicaux accompagnant les fêtes coutumières, comme celles du *simadan*[1], de San Juan-San

[1] *Simidan*: fête qui clôt la récolte de sorgho à Bonaire.

Pedro[2], du *dande*[3] ou du *dera gai*[4]. Cela prouve que le *marimbula* est d'importation récente sur les îles d'Aruba et de Bonaire et qu'il n'a jamais pu s'imposer dans les genres musicaux traditionnels, qui ne possèdent pas d'instrument de basse. L'incorporation du *marimbula* aux ensembles populaires est par conséquent un complément apprécié.

Ainsi le *marimbula*, actuellement joué de préférence par la population noire, se range-t-il parmi les instruments de musique d'origine africaine, tout en se situant, de par sa fonction musicale, dans un genre de musique de danse qui est dominé par la *kuarta* et la guitare et se rapproche de ce fait au style musical ibérique.

Bibliographie

BENNETT E.A.
1976 «Instrumenten». *Skol & Komunidat* VII(1): 7-10.

BONANNI F.
1722 *Descriptioni degli istrumenti armonici*. Roma.

CASTELLANOS J.
1927 *Los instrumentos musicales de los Afrocubanos*. Habana.

KIRBY P.
1953 *The musical instruments of the native races of South Africa*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.

LAURENTY J.S.
1962 *Les sanza du Congo*. Tervuren.

LIST G. & SCHECHTER G.M.
1984 «Marimbula». In: New Grove Dictionary of Musical Instruments. Ed. St. Sadie. London: MacMillan Press, vol. II: 616-17.

ORTIZ F.
1952 *Los instrumentos de la música afrocubana*. Habana: Ministerio de Educación.

POLLACK-ELTZ A.
1978 «The marimbula. An Afro-Américan Instrument». *Review of Ethnology* V(4): 28-30.

SÖDERBERG B.
1956 *Les instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes*. Stockholm: The Ethnographical Museum of Sweden.

THOMPSON D.
1975-1976 «A new world mbira: the Carribbean marimbula». *African Music* V(4): 140-148.

VAN WENGEN G.D.
1966 «Muziekinstrumenten van de Antillen». *Verre Naasten Naderbij* I(1): 25-33.

---

[2] *San Juan-San Pedro*: les 24 et 28 juin, les hommes qui répondent au prénom de Juan ou de Pedro reçoivent à la maison la visite d'un groupe de musiciens et de chanteurs en l'honneur de leur fête patronymique.

[3] *dande*: à partir de minuit à la Saint-Sylvestre, un groupe de musiciens se déplace d'une maison à l'autre pour transmettre en musique des voeux de Nouvel-An.

[4] *dera gai* (litt. «enterrer le coq»): coutume fêtée le 24 juin (fête de St. Jean-Baptiste) qui culmine par le décapitement du coq enterré.

LA FLÛTE NASALE DES INDIENS NAMBIKUARA*

Desidério Aytai

L'objectif de cet article est de décrire la flûte nasale des Indiens Nambikuara (État du Mato Grosso, Brésil), instrument rare dans les deux sens du terme, car peu de groupes indiens le connaissent, et même les Nambikuara n'en jouent que rarement.

La fig. 1 donne une idée générale de cet instrument: deux calottes sphériques de taille égale sont découpées dans une calebasse, puis collées par les bords; l'une d'elles est ensuite percée de trois trous de diamètre plus ou moins égal. Les noms que nous avons donnés aux diverses parties de l'instrument pour en faciliter la description sont indiqués dans le schéma.

Les matériaux

D'une manière générale, la flûte nasale est fabriquée à partir d'une calebasse dont il existe de nombreuses variétés. Or, comme l'instrument ne peut être confectionné avec de petites calebasses et que les variétés plus grandes sont plutôt rares, les Indiens emploient souvent des disques ayant une surface irrégulière, si bien que la ligne que nous avons dénommée «équateur» en fig. 1, censée former un cercle parfait, est déformée pour adapter les deux éléments et que, vue de côté, elle ressemble à un 8. L'épaisseur de la paroi de l'instrument varie entre 3,5 et 6 mm. Les bords des deux disques sont biseautés pour faciliter la pénétration de l'adhésif (voir A en fig. 1). Les soixante-treize flûtes nasales de notre collection ont été collées avec de la cire, mais les informations divergent à ce sujet, faisant état également de résine ou de colophane. Précisons à ce propos que les données disponibles ont été recueillies sur une période de plus de cinquante ans et que les divers groupes Nambikuara sont susceptibles de recourir à différents types d'adhésifs. La résine est facile à obtenir, surtout à

---

* Traduit de l'allemand par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

partir de l'écorce de l'arbre *jatobá* (*Hymenaea stygonocarpa*, *Hymenaea courbaril*), mais en quantité insuffisante. La cire d'abeilles *jatai* (*Melipona lineata* Lap.) est plus abondante, car il s'agit d'un produit secondaire de la «chasse au

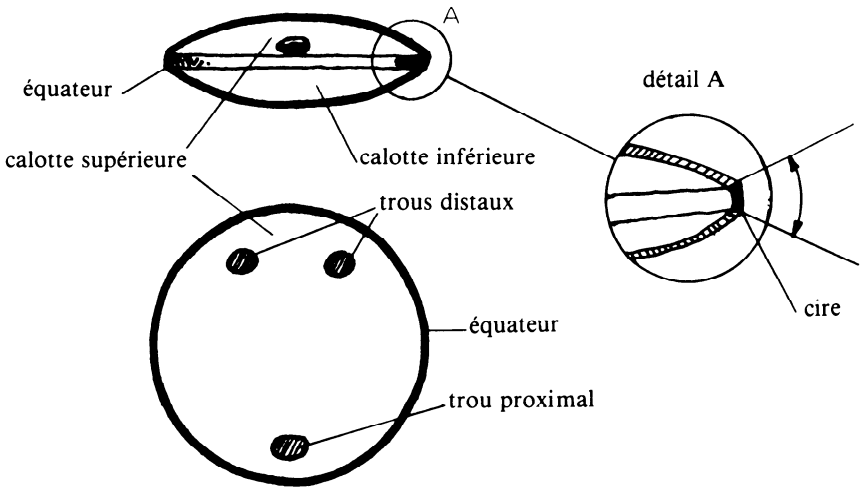


Fig. 1

miel», comme l'expriment les Indiens. Il convient de souligner cependant que l'abeille *jatai* est plus répandue dans les forêts humides subtropicales de l'État de Paraná que sur les hauts plateaux arides de l'État du Mato Grosso, ce qui explique notamment pourquoi les Xetá (Sheta) étaient si riches en cire, dont ils confectionnaient de nombreuses figures (cf. Kozák, Baxter, Williamson & Carneiro 1979: 418, 424), alors que les Nambikuara étaient contraints d'économiser ce matériau qu'ils utilisaient aussi pour le collage des plumes sur les flèches.

Le miel est séparé de la cire de la manière la plus simple: les Nambikuara prennent un rayon de miel dans la bouche, le mâchent, avalent le miel et conservent la cire en boulettes, qui sont ensuite chauffées et réunies en boules plus grandes. Le collage s'effectue en chauffant simultanément la cire sur la pointe d'un bâtonnet et les disques découpés dans la calebasse (Aytai 1981: 107). C'est la fumée qui donne à la cire sa teinte brun foncé ou noir; le procédé de nettoyage de la cire utilisé par d'autres Indiens (Bororo, par exemple; voir Albisetti-Venturelli I, 1962: 808 «Muiávo bóri») n'a pas pu être identifié chez les Nambikuara. Quant aux sections de calebasse, leur couleur varie entre le doré et le brun foncé, voire même le noir.

Dimensions et décors

Les principales dimensions des flûtes nasales de notre collection ont été réunies dans le tableau 1.

Tableau 1: Dimensions des flûtes nasales

Dimensions en millimètres	max	min.
diamètre	97	51
épaisseur du disque	39	16,7
diamètre du trou proximal	9	4,7
diamètre des trous distaux identiques	7	4,5

Les mensurations ci-dessus ont été faites sur des flûtes nasales venant des Nambikuara-Halotesu du village de Serra Azul. Les flûtes des Mamaindê (jusqu'en 1964) et des Wasusu-Galera (jusqu'en 1967) ont plus ou moins les mêmes dimensions, mais contrairement à celles des Halotesu, elles ne portent pas de pyrogravures. Une flûte nasale photographiée par Lévi-Strauss (1948: 370, pl. 36, photo en haut à droite) semble avoir un diamètre nettement plus grand que 97 mm. Or, aucun des groupes que je connais ne confectionne aujourd'hui de flûtes aussi grandes.

Sur la plupart des instruments, le trou proximal est un peu plus grand que les trous distaux, bien qu'il existe aussi des flûtes dont les trois trous ont le même diamètre. La distance entre les trous et entre ceux-ci et le centre de la flûte peut varier.

Le plus souvent, soit dans 91% des cas, la section supérieure de la flûte est décorée de pyrogravures, contrairement à la section inférieure pour laquelle ce taux ne s'élève qu'à 14%. Nous avons identifié douze types de dessins pour la partie supérieure, et trois pour la partie inférieure (voir fig. 2, où les premiers sont identifiés par des lettres majuscules, les seconds par des minuscules).

Les lignes radiales partant des trous, qui semblent reproduire des étoiles, se retrouvent sur 65% des flûtes décorées. Il s'agit probablement d'un dessin très ancien servant entre autres à dissimuler les imperfections des perces effectuées au moyen d'un outil chauffé. Sur le seul spécimen acquis par Boglár, les trois trous portent un dessin radial (1966: photo entre p. 144 et 145; Halmos 1979: 344), tandis que sur les photographies reproduites par Roquette-Pinto, l'instrument est dépourvu de décor (1938: 283, fig. 67).

Un autre type de dessin est constitué de points que l'on retrouve dans 41% des cas. Ils forment vraisemblablement une tradition distincte. Roquette-Pinto a publié huit types de décors propres aux «Indios da Serra Azul» (1938: 259-66), parmi lesquels cinq montrent des points, ce qui semble indiquer que les divers groupes indiens connaissent ce dessin depuis fort longtemps. Ainsi les peintures faciales et corporelles comprennent-elles souvent des points appliqués sous les lignes parallèles. A Serra Azul, nous avons vu plusieurs jeunes

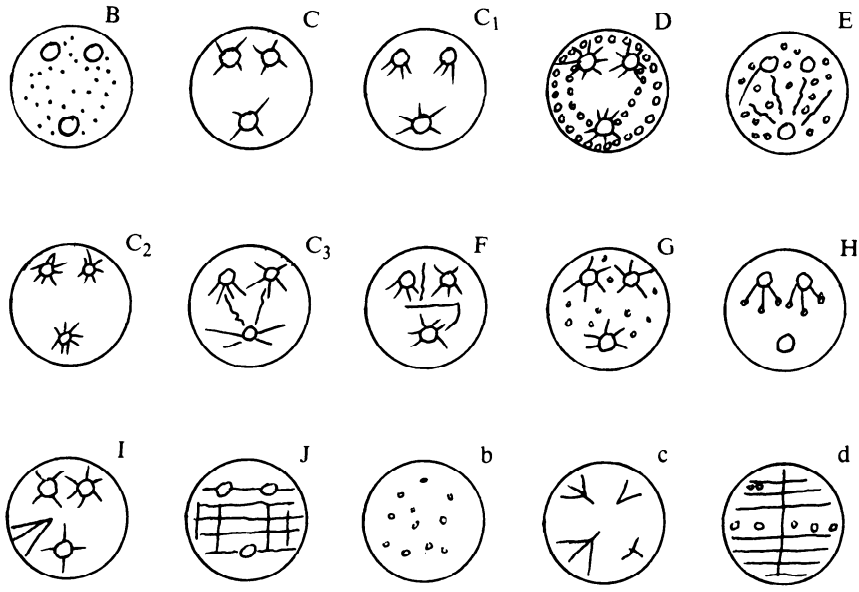


Fig. 2

femmes et jeunes filles qui s'étaient peint le visage et le ventre de cette manière (fig. 3); le dessin en question apparaît également sous une forme tridimensionnelle sur un vase en céramique de l'«Abrigo do sol», lieu de fouilles archéologiques où habite aussi un groupe Nambikuara (Puttkamer 1979: 60). Le type d de la fig. 2 est une variante du même motif. Le triangle ou la fourche qui apparaît dans les types I et c, interprété comme un symbole sexuel féminin, se rencontre également à l'«Abrigo do sol» (Puttkamer 1979: 67, 77, 78). En revanche, les lignes courbes, difficiles à pyrograver, manquent sur tous les décors.

Procédé de fabrication

La fabrication de la flûte nasale est relativement simple et toujours effectuée par les femmes (Aspelin, communication personnelle 1971, et nos propres observations), parmi lesquelles il existe de véritables spécialistes en la matière. Tout d'abord, on découpe deux calottes sphériques plus ou moins égales dans une calebasse, de nos jours à l'aide d'un couteau, jadis au moyen d'un outil en silex ou d'un ciseau fait de la dent d'un cabiai (ou *capivara*, *Hydrochoerus hydrochoeris* L.) fixée sur un bâtonnet (Boglár 1966: photo entre p. 96 et 97).

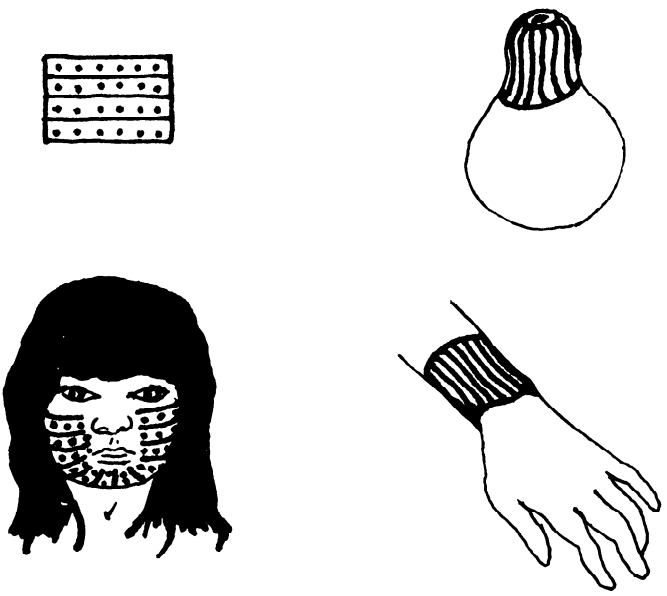


Fig. 3

Les deux outils sont très pratiques et plus faciles à manier que notre couteau — ce dont nous avons fait nous-même l'expérience (voir aussi Laming-Emperaire, Menezes & Andreatta 1978: 77, photo 3). Les sections découpées sont un peu plus grandes que nécessaire, car leurs bords doivent être cassés obliquement (fig. 1), travail moins ardu que la découpe de la surface externe résistante de la calebasse. Ensuite, les deux calottes sphériques sont opposées, la surface convexe à l'extérieur, et affilées longuement au moyen d'une pierre en grès jusqu'à ce qu'elles soient adaptées.

Parfois, la surface interne des deux disques est enduite d'un liquide noir que nous n'avons pas pu identifier, servant vraisemblablement à protéger l'intérieur, moins résistant, contre les insectes. Les deux sections sont ensuite accollées avec de la cire chaude. Les perces ne sont effectuées que sur l'instrument fini, comme on peut le remarquer encore sur la plupart des flûtes, car l'outil employé à cet effet endommage légèrement la face interne du disque inférieur, et de petits éclats qui n'ont pu être évacués par les trous séjournent ainsi à l'intérieur de la flûte.

De nos jours, les Indiens se procurent sans difficulté des clous ou du fil de fer qui, une fois chauffés à rouge, facilitent la perce des trous — travail jadis nettement plus ardu. Nous avons essayé de forer des trous à la manière ancienne, en utilisant pour cela des tisons de différentes espèces, mais sans

succès. Quand on appuie le bois contre la surface de la calebasse, la flamme s'éteint; quand on essaie de la souffler, elle se répand. Les bois durs sont plus efficaces, mais le travail est fastidieux et exige de la patience, ce qui explique l'existence de spécialistes. Quelques-uns des instruments de notre collection n'ont pas été percés à l'aide du feu mais par des moyens mécaniques.

La forme du trou proximal a une grande influence sur le timbre, comme nous avons pu le constater aussi pour les instruments de musique d'autres Indiens (Xavante, Waurá) (Aytai 1967-68: 69). Il n'est pas cylindrique, comme il y paraît à première vue, et sa description géométrique par des équations est impossible. En outre, sa grandeur varie selon les flûtes. De même, la hauteur du son des flûtes nasales de notre collection varie considérablement de l'une à l'autre, tout comme leur ambitus.

La technique de jeu

La première description détaillée de la technique de jeu de la flûte nasale se trouve dans l'étude de Max Schmidt sur les Indiens Pareci (Schmidt 1912: 173 *infra*):

> «Le petit instrument rond et plat fabriqué à partir d'une calebasse consiste en deux disques collés ensemble avec de la résine; il est muni, outre le trou dans lequel on souffle avec le nez, de deux trous de jeu. En jouant, le musicien bouche la narine droite avec le pouce droit, tandis qu'il actionne l'instrument avec le souffle de la narine gauche».

Roquette-Pinto (1938: 284) montre par une illustration comment on joue de la flûte nasale chez les «Indiens de la Serra do Norte», et sa description concorde avec celle de Max Schmidt. Si elle n'indique pas avec quel doigt on bouche la narine droite, l'auteur précise néanmoins que «les trous de la flûte sont obturés avec les deux majeurs». Lévi-Strauss fournit à peu près les même informations (1948: 368) qu'il complète par une photographie (pl. 26) corroborant le dessin de Roquette-Pinto, sur laquelle on voit clairement que la narine est tenue fermée avec le pouce droit. La description donnée par Oberg (1953: 101 *infra*) est identique à celle de Schmidt.

Boglár décrit l'instrument comme les auteurs susmentionnés, tout en ajoutant que les trous distaux sont fermés par les index (1966: 124), comme cela apparaît aussi sur les illustrations (1966: 144, 145). Halmos reprend la description de Schmidt en traduction anglaise, et il affirme en outre que la narine droite est bouchée avec le pouce gauche — contresens qui résulte probablement d'une faute typographique.

Comme le montrent ces citations, la seule divergence entre les auteurs consultés au sujet de la technique de jeu réside dans le fait que les uns mentionnent les deux index, les autres les deux majeurs. Il se peut que l'instrument n'ait pas été joué de la même manière parmi les différents groupes Nambikuara, ou que la technique de jeu se soit modifiée avec le temps. L'autre possibilité serait que,

même au sein d'un seul groupe, la technique de jeu ait été soumise à de légères variations. Bien que toutes ces possibilités existent, nous croyons que la raison principale de la diversité des techniques de jeu doive être cherchée ailleurs. Quand nous avons commencé à apprendre à jouer de la flûte nasale, nous avons constaté que les instruments plus grands pouvaient être joués avec les majeurs, alors que les instruments plus petits exigeaient l'emploi des index pour éviter que les doigts ne touchent le nez et perturbent le jeu en général. Il s'ensuit que les photographies tout comme les dessins sont corrects. Sur la photo reproduite par Lévi-Strauss, l'instrument est grand et il est peut-être joué avec les majeurs, alors que celui reproduit par Boglár est petit et exigerait donc l'utilisation des index. Chez Roquette-Pinto, enfin, l'instrument est de taille moyenne, ses trous distaux pouvant ainsi être obturés avec les index ou les majeurs.

Dans la plupart des cas, le pouce couvre la narine en appuyant sur l'aile du nez; or en 1967, ma femme a observé à Serra Azul un flûtiste qui jouait de son instrument en insérant la pointe du pouce dans la narine.

A l'exception d'Oberg, aucun des auteurs cités ne précise que le musicien souffle, non pas *dans* mais *par-dessus* la flûte, si bien que son souffle ne fait qu'effleurer le trou dont l'arête le divise alors en deux flux: l'un frôle la surface, tandis que l'autre est dirigé à l'intérieur de l'instrument; là où s'effectue le partage se créent des vibrations que l'oreille perçoit comme des sons.

Quant aux doigtés, il n'existe que trois positions de jeu:

— position I: les deux trous sont fermés — ton le plus grave;
— position II: un trou est ouvert, l'autre fermé — ton moyen;
— position III: les deux trous sont ouverts — ton le plus aigu.

Une analyse statistique effectuée sur trente-neuf flûtes de notre collection, à sonorité belle et intense, a révélé que la plupart des flûtes émettent trois tons à des intervalles de 5 et de 3. Le nombre des tons possibles est cependant beaucoup plus élevé pour plusieurs raisons. Non seulement un courant plus fort — *overblow* en anglais — permet d'augmenter la hauteur. D'autre part, lorsqu'un ouvre très peu l'un des trous en position I, le ton est un peu plus aigu, et plus le trou est ouvert, plus le ton devient aigu jusqu'à ce que — avec le trou grand'ouvert — on en arrive à la position II — principe qui s'applique aussi aux positions II et III. De cette manière, il devient possible, du moins en théorie, de jouer tous les tons de l'instrument entre le plus grave et le plus aigu, avec des modulations infimes entre eux. Le flûtiste peut ainsi jouer portamento et glissando, principe qui, bien entendu, s'applique jusqu'à un certain point à n'importe quelle flûte, mais non pas nécessairement au même degré qu'à l'instrument des Nambikuara. Dans son ouvrage déjà cité, Halmos analyse les difficultés que les ethnmomusicologues n'ont cessé de rencontrer dans l'étude de cette musique. Grâce à quatre transcriptions fort détaillées de musique de flûte nasale, l'auteur a su identifier plus de tons que les trois tons principaux correspondant aux trois doigtés. Dans sa «Piece N° 25», par exemple, il n'indique pas moins de huit tons qui ont véritablement pu être reproduits en laboratoire.

Fonctions et significations

La flûte nasale, telle que nous venons de la décrire, se retrouve parmi de nombreux peuples à travers le monde, mais elle ne nous paraît pas moins étrange. On se pose donc à juste titre la question de savoir pourquoi les Nambikuara recourent à cette technique, si l'on considère qu'ils possèdent des flûtes en bambou de diverses tailles et même une flûte de Pan, toutes jouées avec la bouche (pour la flûte de Pan, voir Lévi-Strauss 1948: pl. 6, photo à gauche dans la rangée inférieure). Dans sa contribution déjà citée, Oberg écrit:

> «A côté des flûtes *wáinrhu*, les Nambicuara [sic] possèdent une flûte en bambou plus petite percée de quatre trous de jeu, *kadinsu*, la flûte nasale *maitétansu* et la flûte de Pan à cinq tubes appelée *dúta*» (1953: 101-102).

Comment expliquer le fait qu'une de ces flûtes soit soufflée par le nez? Ce problème a déjà été soulevé, il y a plus d'un demi-siècle, par Izikowitz dans son ouvrage magistral sur les instruments de musique des Amérindiens:

> «Comment en sont-ils venus à l'idée de jouer d'une flûte par le nez? Je n'en sais rien. Selon Sachs [...] cette technique comporte une signification symbolique qui ne nous est toutefois pas confirmée par les Indiens eux-mêmes» (1935: 328).

Quand nous avons appris à jouer de la flûte Nambikuara, nous avons souvent joué avec la bouche au lieu du nez, technique avec laquelle on peut produire les même sons. Or, nous avons rapidement été amené à constater que dans ce dernier cas, les poumons résistent moins longtemps sans respirer que dans le jeu nasal. L'idéal consistant à ne jamais respirer, et vu la difficulté qu'éprouvent les Indiens à prolonger leur jeu de la flûte nasale, force est de constater que la technique requérant le moins de souffle est la meilleure. La fréquence de la respiration dépend de nombreux facteurs: du musicien, de son instrument et de sa technique, de la mélodie, de l'acoustique du lieu... En ce qui concerne le musicien, sa capacité pulmonaire ou *maximum aerobic power* (Weiner & Lourie 1961: 225) pourrait être chiffrée approximativement, mais de multiples facteurs entrent en ligne de compte ici, sans parler de la non-pertinence, en cette matière, de l'approche mathématique, si bien qu'on se voit contraint d'expérimenter au lieu de calculer. Sans prétendre que notre expérimentation ait produit des résultats exhaustifs, nous pouvons constater qu'en jouant avec la bouche, nous respirons plus souvent (30 à 45%) qu'en jouant avec le nez. L'économie du souffle représente donc du moins une des raisons pour laquelle les Nambikuara possèdent une flûte nasale.

Nous pensons également que le souffle passant directement des poumons à la bouche provoque en cas de temps froid plus de condensation à l'intérieur de la flûte que le souffle déjà refroidi par les fosses nasales. Or, il fait souvent froid au pays des Nambikuara; selon nos journaux, nous avons relevé à Serra Azul une température de 7° C à l'aube, atteignant 32° C à l'ombre vers deux heures de l'après-midi.

L'attribution d'une signification symbolique à la flûte nasale, comme le suggère Sachs, offre une autre voie pour comprendre pourquoi la flûte est jouée avec le nez. Comme on le sait (Aytai 1967-68), les Nambikuara possèdent aussi des flûtes en bambou jouées avec la bouche et utilisées lors des cérémonies religieuses pour interpréter des hymnes et des louanges à leur héros culturel, un jeune garçon qui a morcelé son corps pour créer ainsi les plantes utiles. D'un autre côté, comme nous l'étayerons plus loin, certains prétendent que les mauvais esprits de la forêt sont chassés au moyen de la flûte nasale; il semble dès lors logique que ces deux actes opposés soient accomplis au moyen de deux instruments de musique foncièrement différents.

Une autre question théorique à laquelle il nous faut répondre consiste à savoir pourquoi les Nambikuara possèdent une flûte nasale en forme de disque dont la fabrication exige un travail considérable, alors que de nombreux groupes du Mato Grosso utilisent la petite flûte globulaire insufflée avec la bouche, qui est plus facile à fabriquer. Ce dernier type de flûte est largement répandu parmi les Indiens du Brésil, et nous avons vu au Musée de Lagoa Santa une petite flûte globulaire en céramique percée de trois trous et en avons même joué, ce qui veut dire que ce type était déjà connu il y a plusieurs millénaires. D'un autre côté, le sol, les précipitations et le climat du pays des Nambikuara diffèrent notablement de ceux des autres régions brésiliennes; de plus, si ailleurs au Brésil le calebassier porte aussi des fruits plus petits (c'est-à-dire dont le diamètre n'excède pas cinq à dix centimètres), il n'existe aucune variété de petite calebasse au pays des Nambikuara, qui soit appropriée à la fabrication de la flûte globulaire, le diamètre de cette dernière ne pouvant excéder 10-12 cm pour éviter qu'elle n'épuise en peu de temps la capacité pulmonaire du musicien.

Parmi les quatre groupes Nambikuara — Halotesu, Mamaindê, Wasusu et Sararê — que nous sont familiers, les flûtes nasales sont fabriquées par les femmes, peut-être pour marquer leur différence avec les flûtes en bambou qui ne doivent jamais être aperçues et moins encore fabriquées par les femmes. Les femmes savent comment jouer de la flûte nasale, mais elles ne le font jamais. Tous les hommes, en revanche, pratiquent la flûte nasale qu'ils apprennent en bas âge, ce qui corrobore l'affirmation de Ostwald (1977: 32) selon laquelle la pratique d'un instrument de musique doit s'inculquer tôt:

> «[...] nos capacités intellectuelles et sensorielles d'apprendre des mouvements compliqués tendent à diminuer après la puberté; ainsi le nombre de personnes susceptibles de se distinguer dans le domaine musical décroît».

Au même titre que la faculté d'assimiler couramment une langue étrangère comporte ses limites (deux à douze ans selon Lenneberg 1967: 159, fig. 4.4 et 4.5), la capacité d'apprendre à faire de la musique est restreinte. La méthode de Suzuki destinée à enseigner le violon aux enfants âgés entre trois et six ans est une illustration parlante de la facilité avec laquelle les enfants apprennent des actes complexes (Arakawa, communication personnelle 1981; Mills &

Murphy 1973). Voilà probablement la raison pour laquelle les enfants Nambikuara commencent tôt leur apprentissage musical.

Comme l'exige un usage courant de l'ethnomusicologie (Nettl 1964: 76), il nous reste à mentionner les noms que les divers groupes Nambikuara attribuent à la flûte nasale. Les Mamaindê l'appellent *yelandi ou, selon l'orthographe de Price, ye^{3}la^{1}ndi^{2}*(s.d.: 3 *infra*). Aspelin a relevé un autre nom: *yelathu* (communication personnelle, 1971). Roquette-Pinto (1938: 350) écrit dans son glossaire du Nambikuara-Kôkôzu: *hait-tea-taçu*, et Boglár, dans son dictionnaire assez exhaustif du dialecte Waklitisu-Elotasu d'Utiariti, parle de *maitetansu*, terme repris par Oberg sous la forme de *maitétansu* (Boglár 1960: introduction et chapitre 10; Oberg 1953: 101), que nous avons nous-même entendu prononcer à Serra Azul en 1967.

Musique et culture

Quel est le rôle culturel de la musique chez les Nambikuara? Witherspoon (1977; voir Brady 1981: 137) a noté au sujet de la musique des Navajo que «l'expérience esthétique est à la fois intellectuelle, émotionnelle, morale, esthétique et biologique», et nous pourrions y ajouter au moins une autre fonction: culturelle. Il n'est pas facile de dégager le rôle joué par la musique en général, sans parler de la musique instrumentale en particulier, parmi les Indiens, qui se montrent très réservés en la présence d'auditeurs étrangers. Lors de nos séjours sur le terrain, nous n'avons entendu la flûte nasale que sous la forme d'une musique de divertissement, constat fait aussi par Oberg (1953: 102): «Les flûtes nasales ne semblent pas avoir de signification rituelle»; et Halmos (1979: 212) d'ajouter:

> «[...] les enregistrements ont été réalisés par l'interprète seul sur la flûte nasale globulaire [en anglais: *globular*, mais il serait plus correct de dire: discoïde]. En ce qui concerne les fonctions de ces mélodies, nous n'en savons strictement rien».

Toutefois, l'ouvrage de Boglár nous donne une information importante sur la signification de la flûte nasale qui, selon ses informateurs, sert à attirer ou à repousser les esprits de la forêt, ou encore à appeler les hommes au travail dans les plantations. Il écrit:

> «[Soudain, Masise commence à parler] 'Il y a Atasu [...] dans la forêt, dans les champs [...] je l'appelle avec la petite flûte *maitetansu*, mais je peux aussi le repousser [...] Masise montrera plus tard de quelle manière [...] et maintenant je veux une cigarette» (1966: 99-100);

Plus loin:

> «Masise sort une flûte *maitetansu* de la poche de sa blouse [...] il explique comment fonctionne l'instrument et avec quels sons il attire les esprits de

la forêt et avec lesquels il les repousse. Daniel ajoute qu'avec cette flûte plus petite, il est possible d'appeler les hommes aux travaux dans les jardins, car c'est généralement au moyen des flûtes plus grandes que l'on appelle les esprits» (1966: 124-125).

Parmi les Nambikuara-Halotesu, nous avons relevé une autre fonction de la flûte nasale. Ces Indiens entièrement «pacifiés» à l'époque de notre visite avaient noué des liens permanents avec la société environnante et commencé à vendre leurs objets en tant que curiosités. Les non-Indiens étaient généralement surpris de voir un instrument si étrange. Au moment de notre visite, ces flûtes servaient déjà d'objet d'échange. Nous pensons que l'usage de la flûte nasale comme unité de monnaie a débuté vers 1965; mais parmi les groupes Nambikuara que nous avons étudiés, seuls les Halotesu se livraient à ce commerce. Les quelques flûtes que nous avons vues chez les autres groupes n'étaient pas pyrogravées. Or, la flûte comme objet d'échange devait être joliment décorée, alors que sa qualité musicale était insignifiante, les acheteurs ne sachant pas en jouer.

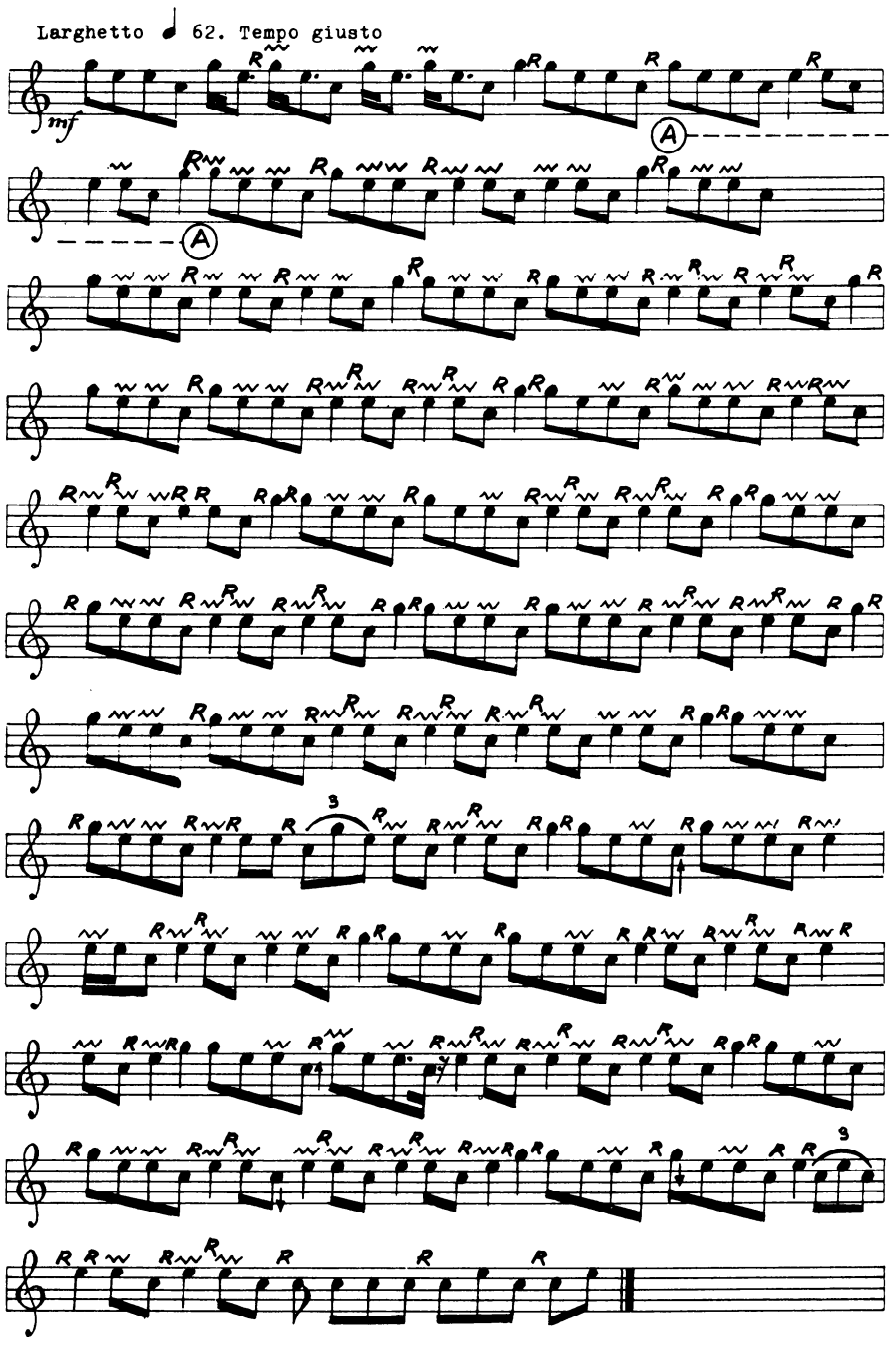
Les mélodies

La transcription N° 1 repose sur un enregistrement réalisé en 1966 dans le village des Mamaindê; c'est le plus long de nos enregistrements de musique de flûte nasale (durée: 2'41''). Nos connaissances linguistiques ne suffisent pas pour découvrir la fonction de cet air, mais nous croyons qu'il s'agit d'un divertissement. Nous lui avons ajouté la précision *tempo giusto* pour attester la virtuosité du flûtiste et la qualité technique de son instrument. Il arrive souvent que la musique instrumentale des Indiens soit jouée sur un rythme irrégulier et hésitant, et qu'elle soit interrompue par de nombreuses pauses, ce qui n'était pas le cas de la pièce en question.

La mélodie est *descendante*, c'est-à-dire que le premier ton est plus aigu que le dernier. Selon Kolinski (1965), la *formule de niveau* est 100:57, si bien que la mélodie est descendante à 43%. Si nous continuons à analyser la mélodie, nous constatons que le passage marqué A-A dans la transcription est répété pas moins de treize fois, sans considérer quelques modifications minimales. Il est facile de déterminer le ton principal. Les trois tons de la mélodie apparaissent dans les rapports suivants:

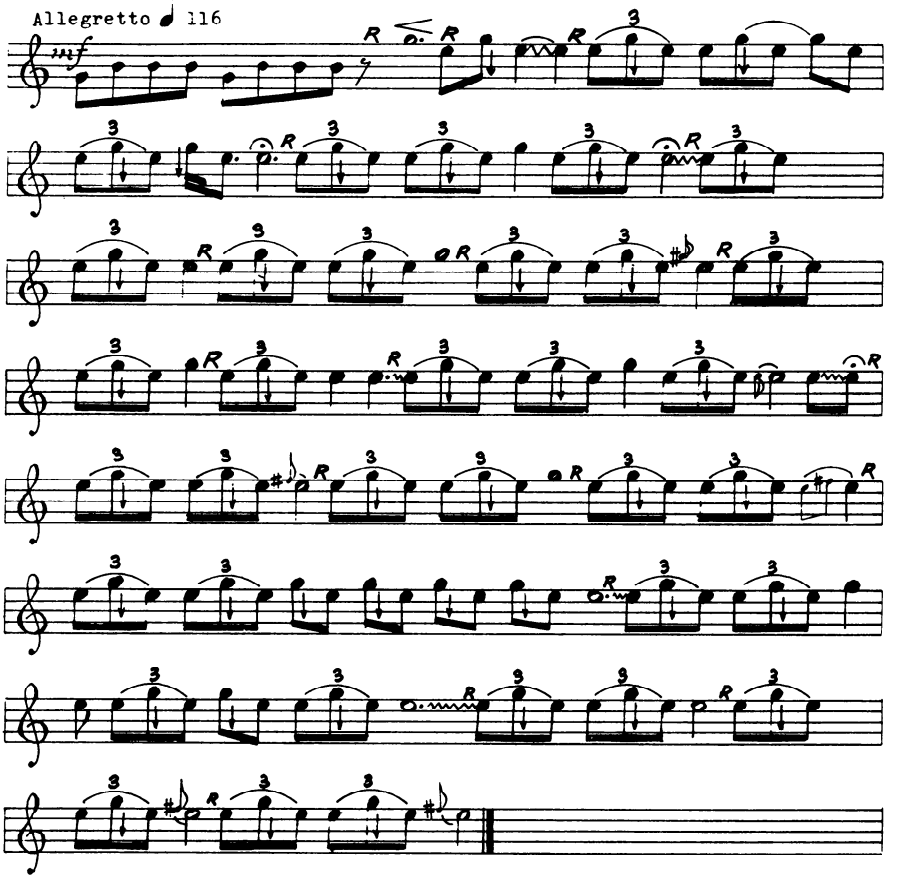
do	84 fois	28,4%
mi b	158 fois	53,4%
sol b	54 fois	18,2%

Le *mi b* occupe plus de la moitié de la pièce; de plus, c'est le ton final de nombreuses formules mélodiques, si bien qu'il faut le considérer comme le ton



Transcription N° 1

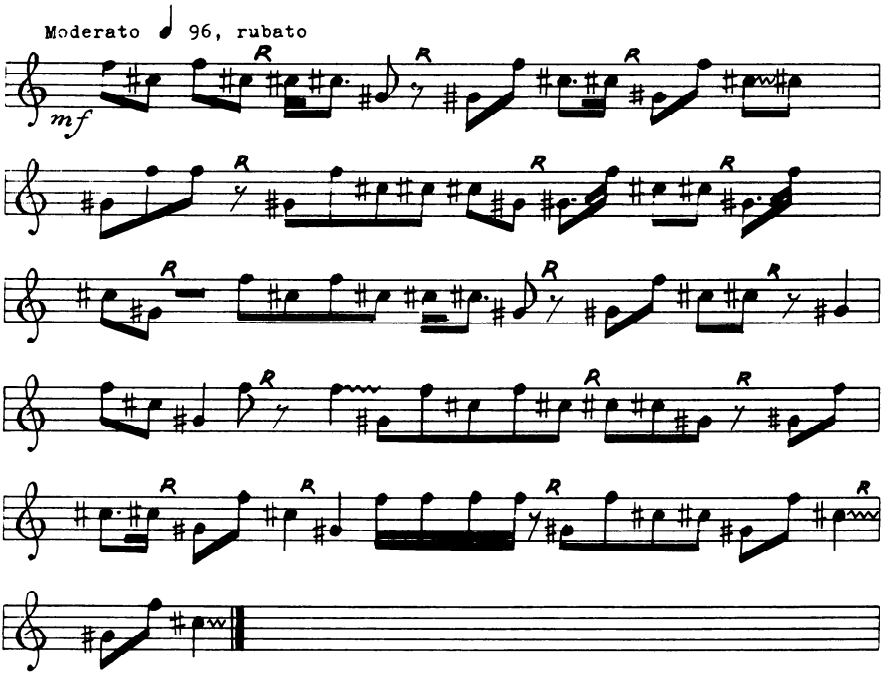
principal. Les sons très brefs et éphémères du *mordente* n'ont bien sûr pas été pris en considération. La lettre R sert à indiquer la respiration audible.



Transcription N°2

La deuxième transcription provient du village nambikuara de Serra Azul et se fonde sur un enregistrement réalisé en 1967. Le musicien était Lorenzo, un virtuose de la flûte nasale. Le rythme n'est plus *tempo giusto* mais *rubato*, et la formule de niveau est 0:75, c'est-à-dire ascendant à 75%. Les quatre tons de la mélodie apparaissent dans les rapports suivants (sans considérer les ornementations):

sol	2 fois	1,3%
si	6 fois	3,8%
mi	99 fois	62,7%
sol b	51 fois	32,2%,



Transcription N° 3

si bien que *mi* est le ton principal, car il est le plus fréquent et aussi le ton final. L'ambitus, soit onze demi-tons, est étendu pour une flûte nasale.

La transcription N° 3 a été établie sur la base d'un enregistrement réalisé parmi les Indiens Galera ou Wasusu. Dans ce cas également, nous nous sommes aperçus combien il est difficile d'écouter de la musique indienne. Nous étions deux — ma femme et moi — à arriver au village après la traversée en camionnette d'un désert de sable redoutable s'étendant sur quarante kilomètres. Un missionnaire résidait avec sa famille à l'extérieur du village, dans une maison entourée d'une clôture; à notre question de savoir si les Indiens chantaient souvent, il répondit que ce groupe ignorait totalement la musique, car durant les huit mois qu'il se trouvait là, il n'avait entendu ni chant ni musique instrumentale.

Nous décidâmes de passer la nuit dans notre camionnette; après avoir pris notre dîner préparé sur le feu en compagnie de quelques Indiens, nous voulûmes tout de même faire une tentative pour amener les Indiens à faire de la musique que nous pourrions enregistrer. C'est ainsi que nous nous mîmes à entonner quelques chansons. Les Indiens semblaient surpris; bientôt, ils se mirent à chanter eux-mêmes. Il ne nous a pas fallu longtemps pour nous rendre compte que tout le village était assis ou debout autour de nous. A la fin, un Indien exécuta la pièce transcrite ici, dont la formule de niveau est de 0:57,

c'est-à-dire ascendant à 57%. La mélodie de cette pièce indienne n'est nullement «primitive» ni «simple», mais fort variée, et elle comporte de larges intervalles.

Nous ne sommes pas encore au clair sur la question de savoir quelle fonction attribuer aux trois mélodies de flûte nasale enregistrées. Il est peu probable qu'il s'agisse d'airs magiques. L'*atasu* évoqué par Boglár est un esprit maléfique susceptible d'apparaître en n'importe quel lieu et à n'importe quel moment, et le flûtiste n'oserait pas l'attirer par sa musique.

> «[...] le Nambikuara se sent entouré d'esprits maléfiques. Ceux-ci étaient plus nombreux dans le passé. Aujourd'hui, grâce aux succès remportés par les 'uaníndisu' [*pajé*, sorcier], leur nombre a considérablement diminué [...] Les esprits maléfiques sont désignés par le terme générique d'*atasu*» (Pereira 1973: 3).

Il ne semble pas non plus s'agir d'airs appelant les gens au travail. C'est pourquoi nous y voyons avant tout une activité artistique ou un divertissement.

La flûte nasale des Nambikuara n'est pas utilisée pour la musique de danse. En transcrivant les airs, nous avons constaté qu'il est difficile d'y déterminer une périodicité. Comme nous, Halmos a renoncé, dans ses transcriptions encore inédites des mélodies de la flûte nasale, à indiquer le rythme. Cela ne veut cependant pas dire que cette musique soit dépourvue de pulsation; or, comme celle-ci n'est pas isopériodique, elle ne se prête pas à la danse.

Une particularité de la flûte nasale est l'impossibilité d'en intensifier le son à volonté. Notre collection comprend des instruments qui restent muets quand ils sont fortement soufflés, alors qu'il y en a d'autres qui émettent un son plus fort lorsque la hauteur de ce son augmente. Nos enregistrements ne font apparaître aucune intensification du son; or notre cerveau organise les informations reçues de manière que nous entendions une pulsation. Nous sommes d'accord avec Kolinski lorsqu'il affirme que:

> «[...] le concept occidental largement répandu de mètre pourrait être qualifié le mieux par le terme d'*accentuel* [...] une telle approche ne s'applique pas lorsqu'une mesure commence par une pause ou une note liée. De plus, l'auditeur est parfaitement capable de reconnaître le mètre d'une pièce jouée sur l'orgue ou le clavecin sans être guidé par une accentuation» (1978: 241).

Ce paradoxe s'applique, outre aux instruments évoqués par Kolinski, à la flûte nasale. La cause doit être cherchée, selon l'auteur, dans un phénomène de la psychologie de la *gestalt* qui

> «considère une pièce de musique comme une *gestalt* temporaire représentant un champ dynamique d'interaction de ses divers facteurs structurels [...] *le rythme est une durée organisée, le mètre, une pulsation organisée*» (1978: 241).

Hindemith est du même avis:

> «Même dans l'enchaînement de sons identiques à tout point de vue, qui se répètent avec le même rythme temporel, l'ouïe tend à retenir des groupes de sons réguliers et à donner de l'importance à certains sons plutôt qu'à d'autres, si bien que toute la série est perçue comme des vagues d'*espaces-temps accentués et non accentués*. Ce type d'accents [accents métriques], déterminé par notre capacité sensorielle et non pas par la différence entre les sons, est indépendant de tout autre type d'accents [il est dynamique]» (1975: 53).

Nous pourrions conclure notre étude sur ces mots, mais une information due à Claude Lévi-Strauss et relative au jeu simultané de plusieurs flûtes nasales, nous invite à faire une dernière remarque. Lévi-Strauss dit: «Les flûtes nasales sont aussi jouées à l'unisson» (1948: 368). Hélas, il n'existe aucune transcription ni aucun enregistrement qui nous permette de tirer au clair cet aspect intéressant et important de l'ethnomusicologie des Nambikuara (Lévi-Strauss, communication personnelle 1981).

Bibliographie

ALBISETTI César & JAYME Angelo
1962 *Enciclopédia Bororo I.* Campo Grande: Museu Regional Dom Bosco (publ. N° 1).

AYTAI Desidério
1967 «As flautas rituais dos Nambikuara». *Revista de Antropologia* (São Paulo) 15/16: 69-75. -68

1981 «A música instrumental xavante». *Latin American Music Review* (Austin) 2(1): 103-129.

BOGLÀR Lajos
1960 «Nambikuara vocabulary». *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* (Budapest) IX(1-2): 89-117.

1966 *Trópusi indiánok között* [Chez les Indiens des Tropiques]. Budapest: Gondolat.

BOGLÀR Lajos & HALMOS István
1962 «La flûte nasale chez les Indiens Nambicuara». *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* (Budapest) XI(3-4): 437-46.

BRADY Margaret K.
1981 «Book review of Witherspoon's 'Language and art in the Navajo universe'». *Ethnomusicology* XXV(1): 136.

HALMOS István
1979 «The music of the Nambicuara Indians». *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* (Budapest) 28(1-4): 205-350.

HINDEMITH Paul
1975 *Treinamento elementar para músicos*. Traduit par M. Camargo Guarnieri. São Paulo: Ricordi.

IZIKOWITZ Karl Gustav
1935 *Musical and other sound instruments of the South American Indians*. Goteborg: Elanders Boktryskeri Aktiebolag.

KOLINSKI Mieczyslaw
1965 «The general direction of melodic movement». *Ethnomusicology* IX(3): 240-265.

1978 «The structure of music: diversification versus constraint». *Ethnomusicology* XXII(2): 229-244.

KOZÀK Vladimir, BAXTER David, WILLIAMSON Laila & CARNEIRO Robert L.
1979 *The Héta Indians: fish in a dry pond*. New York: American Museum of Natural History (Anthropological Papers 55(6)).

LAMING-EMPERAIRE Annette, MENEZES Maria José & ANDREATTA Margarida D.
1978 *O trabalho de pedra entre os Xetá*. São Paulo: Univ. de São Paulo (Coleção Museu Paulista, Série Ensaios N° 2).

LENNEBERG Eric H., CHOMSKY Noam & MARX Otto
1957 *Biological foundations of language*. New York: John Wily & Sons, Inc.

LÉVI-STRAUSS Claude
1948 «The Nambicuara». In: *Handbook of South American Indians* III. Washington, D.C.: Bureau of American Ethnology.

MILLS Elisabeth & MURPHY Therese Cecile Sr
1973 *The Suzuki concept*. Berkeley: Diablo Press.

NETTL Bruno
1964 *Theory and method in etnnomusicology*. New York: The Free Press.

OBERG Kalervo
1953 *Indian tribes of the Northern Mato Grosso, Brazil*. Washington D.C.: Smithsonian Institution.

OSTWALD Peter
1977 «Psicanálise do som». *Correio da UNESCO 4(1): 5-13.*

PEREIRA Pe. Adalberto Holanda, S.J.
1973 *Os espíritos maus dos Nambikuára*. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas (Antropologia N° 25).

PUTTKAMER W. Jesco von
1979 «Man in the Amazon: Stone Age present meets Stone Age past». *National Geographic* 155(1): 60-82.

ROQUETTE-PINTO E.
1938 *Rondônia*. São Paulo: Co. Editora Nacional (Brasiliana, 5[a], vol. 39).

SCHMIDT Max
1912 «Reisen in Matto Grosso». *Zeitschrift für Ethnologie* XLIV: 130-174.

WEINER J.S. & LOURIE J.A.
1969 *Human biology*. Oxford/Edinburgh: Blackwell Scientific Publications (International Biological Programme Handbook n° 9).

WITHERSPOON Gary
1977 *Language and art in the Navajo universe*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

LA *VIOLA DE COCHO* DU MATO GROSSO[1]

Luis Fernandez

La *viola de cocho* (littéralement, «luth en forme d'auge») est l'instrument principal de trois danses populaires du Mato Grosso, plus précisément de la région de Cuiabà: le *cururù*, le *siriri* et la *dança de São Gonçalo*.

Cet article s'inspire, en partie, du seul travail approfondi existant sur le sujet, soit la thèse de Julieta de Andrade, *Cocho Matogrossense: um alaùde brasileiro* (1981). En effet, si l'instrument n'apparaît pratiquement pas dans la bibliographie spécialisée, c'est que les organologues n'ont montré qu'une curiosité limitée pour la forme étrange de l'instrument, pour sa sonorité inhabituelle et pour l'absence d'orifice acoustique qui semble empêcher la propagation des sons. Par ailleurs, l'instrument étant pratiqué dans les catégories moyennes et laborieuses de la population, il est très fréquent de trouver des personnes qui ont entendu parler de la *viola de cocho*, mais qui n'en ont jamais vu, malgré sa large diffusion dans la région. Finalement, le caractère intime, humble et réservé de la relation entre le musicien et l'instrument a en quelque sorte préservé ce dernier en freinant sa propagation.

La région et l'homme

La *viola de cocho* est l'apanage des habitants de la Cuiabãnia, nom donné à l'aire géo-économique située aux environs de Cuiabà, capitale du Mato Grosso. Parmi ses *municipios* («communes»), les principaux sont Varzea Grande, Santo Antonio de Leverger, Nossa Senhora do Livramento, Poconé et Chapada dos Guimaraẽs.

---

[1] A ne pas confondre avec la *viola caipira* à cordes métalliques, répandue dans tout le pays. *Cocho* signifie «auge», «mangeoire»; l'origine du nom est controversée.

La population de cette région étendue est très inégalement répartie, sa densité atteignant pour tout l'État du Mato Grosso une moyenne de 1.4 habitant par km². L'économie est basée sur les activités agro-pastorales (principalement l'élevage extensif des bovins et la riziculture). A cela s'ajoute aujourd'hui l'exploitation des ressources minières et l'implantation d'industries. A l'exception de Cuiabà, dont le centre est de plus en plus envahi par de grands édifices, les villes présentent un aspect colonial ancien avec une majorité de maisons en pisé, entourées de jardins ou de vergers. Même Cuiabà présente le même aspect dès que l'on quitte le centre, tant par les façades que par l'agencement intérieur des maisons.

Les différences sociales sont beaucoup plus marquées à Cuiabà qu'à l'intérieur de l'État. Dans la capitale résident les familles des propriétaires terriens, les commerçants venus des grands villes du Sud, quelques industriels et l'élite intellectuelle. Tout ce monde côtoie cordialement les classes laborieuses composées des fonctionnaires, des employés, du personnel du commerce et des familles immigrées venues de diverses régions ou États, qui constituent la majorité de la main-d'oeuvre non qualifiée.

Les *violeiros* ou *cururueiros*[2], comme on les appelle, se recrutent dans la main-d'ouvre ouvrière, rarement dans la classe moyenne. Il s'agit d'aides-maçons, de charpentiers, d'ouvriers de chantier, d'agriculteurs, de travailleurs de ferme ou de *garimpo* (exploitation de minerai). Le *violeiro* vit comme l'habitant pauvre de la région: il travaille toute la journée, et il se détend et s'amuse la nuit et en fin de semaine.

L'instrument

La *viola de cocho* est un cordophone aux cordes pincées et «grattées», qui s'apparente aux luths piriformes.

Deux sortes de bois sont employées de préférence pour la construction du corps: celui de la *sarâ* ou *sarâ de leite*[3] (euphorbiacée), et celui de la *ximbuva* ou *timbuva*[4] (légumineuse mimosacée). Plus rarement, on utilise la *figueira*[5] (moracée).

---

[1] A ne pas confondre avec la *viola caipira* à cordes métalliques, répandue dans tout le pays. *Cocho* signifie «auge», «mangeoire»; l'origine du nom est controversée.

[2] Les joueurs de *viola* sont appleés *violeiros*, tandis que le terme de *cururueiro* se réfère plus particulièrement au membre d'un groupe dansant le *cururù*, qu'il joue de la *viola de cocho* ou du *ganzà*.

[3] Synonyme de *sarandi* (du tupi) selon les informateurs; il s'agit d'un arbre poussant en abondance au bord des rivières.

[4] *Ximbuva*, *timbuva* ou *tamboril* sont des noms populaires correspondant à *timbaúba*, du tupi *timo'iua*.

[5] Il existe environ vingt-sept espèces du genre *ficus* au Brésil; les *violas* de *figueira* sont faites d'une *rampa*, c'est-à-dire d'une grande racine externe.

Selon Manoel Severino, artisan renommé et ami personnel, «ce n'est pas tellement le choix du bois qui importe, mais l'artisan et la manière de faire».

La première opération consiste à prélever dans la forêt, au bord de l'eau ou ailleurs selon l'espèce, un grand parallélépipède de bois à l'aide d'une hache (la scie serait un affront pour les puristes!).

Une fois coupée dans le sens longitudinal des fibres, la pièce de bois est laissée à sécher quelques jours pour éviter d'éventuelles fentes ou déformations. Sur une des grandes faces est ensuite tracé au crayon le contour de la *viola*. Pour ce faire, on prend pour modèle une autre *viola* qui est alors appliquée directement sur le tronçon de bois. L'autorisation en est demandée au propriétaire de l'instrument que l'on voudrait copier, et elle est toujours obtenue, une telle requête équivalant en fait à un éloge. Une autre possibilité consiste à se servir d'un chablon de bois ou de carton. Cette manière de procéder explique pour une large part les différences de forme et de dimensions rencontrées d'une *viola* à l'autre.

Les contours de l'instrument sont façonnés à l'aide d'une hache et d'une machette. A ce stade, le tronçon de bois «est déjà une viola», d'après l'artisan (fig. 1).

Il s'agit ensuite de creuser la cavité de la caisse de résonance, puisque l'instrument est fait d'un seul bloc (fig. 2). C'est cette particularité qui a donné son nom de *cocho* («auge»). Le travail est commencé avec une herminette (fig. 3) et soigneusement fini avec divers ciseaux de menuisier (fig. 4-6), pour laisser une épaisseur, au niveau du fond et des éclisses, d'un centimètre environ. La sonorité dépendra de l'épaisseur de la caisse et de sa finition intérieure. «Si vous faites une de ces *violas* en laissant des traces de coupe à l'intérieur, sans les lisser au papier de verre, sans finition, elle ne peut jamais être bonne. Ces traces, ces entailles dans le bois à l'intérieur, vous savez? Ça empêche le son» (Manoel Severino).

Pour la fabrication de la table d'harmonie, on recherche des bois légers et flexibles, et on utilise de préférence la racine de la *figueira*. On découpe des plaques dans les parties externes des racines (certains artisans disent cependant que les parties enterrées vibrent mieux) qu'il faut ensuite laminer patiemment au couteau jusqu'à une épaisseur de deux millimètres environ; mais il arrive de plus en plus fréquemment que l'on fasse faire ce travail par le menuisier. La finition au papier de verre revient cependant toujours à l'artisan.

Le stade suivant consiste dans le collage de la table d'harmonie au moyen de la sève des tubercules de l'orchidacée *sumaré* ou *sumbaré* [6]. Ces petits tubercules, formant racine, sont coupés et raclés afin d'en recueillir le jus sur la pointe d'un couteau; ce jus est ensuite appliqué sur les bords de la *viola* et le pourtour de la table d'harmonie. Pour en faciliter le séchage, qui dure quelques heures, l'instrument est fermement entouré de cordelettes de coton. En cas d'urgence, le séchage peut être accéléré en utilisant du jus du *sumaré* chauffé

[6] *Cyrtopodium Paranaensis* et *Cyrtopodium Andersonii*. L'une est terrestre, l'autre parasite.

Fig. 1: «Le tronçon de bois grossièrement découpé s'appelle déjà une *viola*», selon les artisans. Photo: L. Fernandez, 1987.

Fig. 2: Début de travail pour l'obtention de la cavité de la *viola*. Photo: L. Fernandez, 1987.

Fig. 3: Outil employé pour le dégrossisage de la cavité de la *viola*. Photo: L. Fernandez, 1987.

Fig. 4: Emploi du ciseau de menuisier pour le façonnage de l'intérieur de la *viola*. Photo: L. Fernandez, 1987.

Fig. 5: Un des outils caractéristiques pour la fabrication de la *viola de cocho* (finition intérieure). Photo: L. Fernandez, 1987.

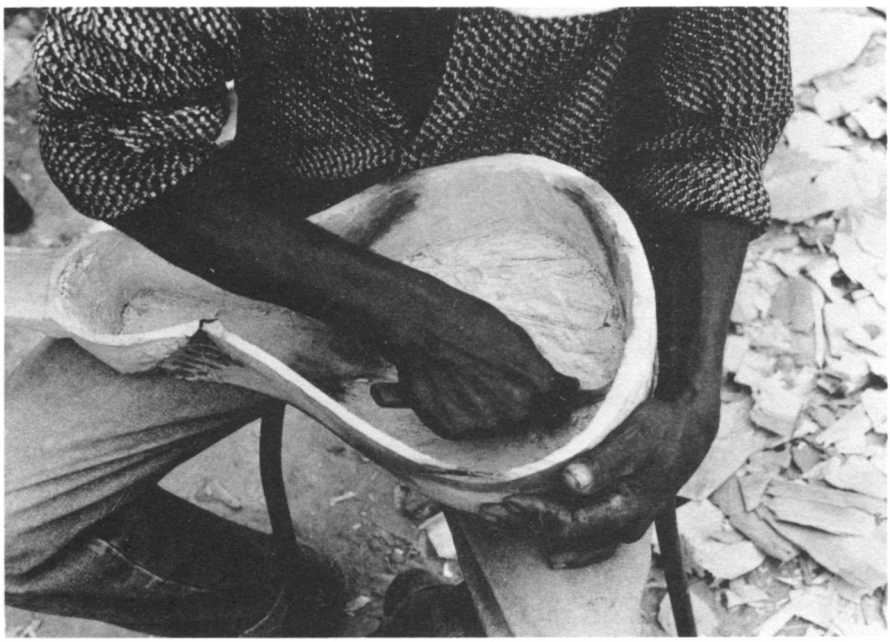


Fig. 6: Finition de la cavité de la *viola*. Photo: L. Fernandez, 1987.

directement sur le feu; dans ce cas, il faut agir vite, car cette colle — «violente» selon les informateurs — prend en quelques minutes, En l'absence de *sumaré*, on a parfois recours à de la colle animale tirée de la vessie natatoire du piranha. Celle-ci doit être «cuite» à la braise, emballeé dans une feuille de bananier. Lorsque la feuille est noire, la colle est prête. Comme en témoigne un des exemplaires de ma collection, plus d'un artisan utilise aujourd'hui une colle industrielle.

Les chevilles, le chevalet et le sillet sont en cèdre. La tête du manche et le diapason sont recouverts d'un placage du même bois, collé par le même procédé que la table. L'artisan «identifie» ses *violas* par la forme du haut de la tête et par la ligne de séparation entre le diapason et la table d'harmonie. Ces deux détails diffèrent d'un artisan à l'autre, permettant aux initiés de les reconnaître. Les cinq trous recevant les chevilles sont en principe pyrocreusés et légèrement coniques. Les chevilles, droites et postérieures, sont simplement façonnées et fendues au couteau.

La foudre comporte deux ou trois cases délimitées par des ligatures en fil de coton enduites de cire et nouées autour du manche, faisant office de frettes (fig. 7).

Finalement, la *viola* reçoit deux perforations dans sa partie la plus large, à l'angle entre le bord et le fond de l'instrument, par où est passée une sangle faite avec un simple cordon, qui repose sur l'épaule droite du *cururueiro* et maintient la *viola* en position correcte. Lorsqu'on n'en joue plus, on la repousse en arrière sur le dos, ce qui laisse les mains libres au joueur et le fait ressembler à un troubadour du Moyen Age.

A l'exception d'une guirlande multicolore ajoutée quelquefois pour les fêtes, la *viola de cochon* 'a d'autre finition que le bois brut poncé mais sans ornements.

La table d'harmonie est le plus souvent fermée. Il y a vingt ans, un orifice acoustique d'un centimètre de diamètre était toujours percé près du manche. Mais les artisans ont remarqué qu'il était superflu au moment où la table d'harmonie était bonne. Ainsi recherche-t-on aujourd'hui le son plus doux, plus «velouté», des tables fermées qui ont par ailleurs l'avantage d'empêcher qu'un insecte n'élise domicile à l'intérieur de la *viola*. Si jamais l'instrument ne «sonne» pas, l'artisan adopte, à son goût, cet orifice pyrocreusé mesurant huit à dix millimètres.

Anciennement, les cordes de la *viola* étaient en boyau (coati, hérisson, singe, serpent, animaux domestiques). On raconte que les cordes faites des boyaux du serpent, séchés et étirés, «brûlaient» les doigts au bout d'un moment. Quant aux cordes de boyau de chat, elles «sonnent» bien, mais elles sont réputées de mauvaise augure: le *cururù* finissait presque toujours en bagarre. De nos jours, le nylon (fil de pêche) et la soie filée se sont imposés.

Voici les noms des cordes dans la terminologie du *cururù*, allant de l'aigu au grave: *primera*, *segunda* ou *contra*, *do meio*, *canotio* et *de cima*. Quelquefois, une sixième corde, la *requinta da do meio*, est ajoutée en complément à la troisième; elle est accordée une octave plus haut que cette dernière.

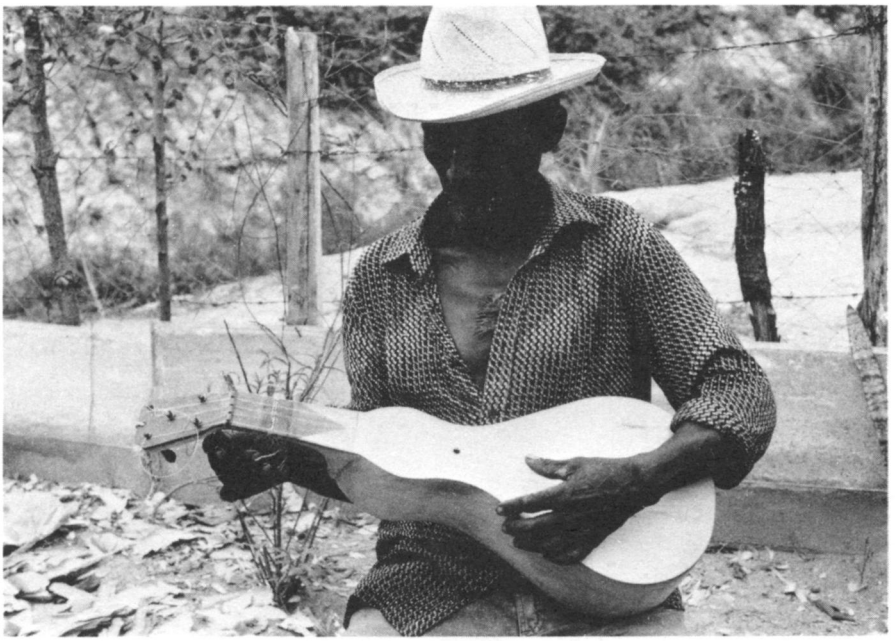
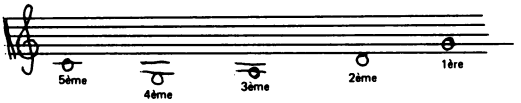
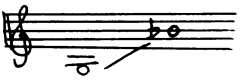


Fig. 7: Manuel Severino Morais, 56 ans, artisan et *cururueiro* qui fabrique des *viola de cocho* depuis l'âge de dix ans. Photo: L. Fernandez, 1987.



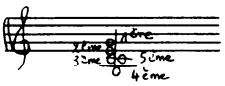
La quatrième corde est très importante, car c'est elle qui «donne le ton». Elle est le plus souvent en soie filée (comme la quatrième de la guitare classique). Autrefois, elle était accordée plus bas (*sol b* ou *fa*) pour être employée toujours maintenue (*presa*) par un doigt sur la première case. Actuellement, elle est accordée en *sol* à vide (*solta*). Les ligatures de coton délimitent des intervalles d'un ton et d'un demi-ton, s'il n'y a que deux cases (cas le plus fréquent), ou de trois fois un demi-ton, si une troisième ligature est ajoutée. L'ambitus déterminé par ces ligatures est d'une octave plus une tierce mineure:



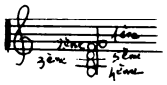
En réalité, lorsque les joueurs s'amusent à faire du *ponteado*[7], la première corde peut être pressée au-delà de la ligature sur tout le manche jusqu'à la ceinture de l'instrument. L'ambitus peut ainsi atteindre deux octaves:

[7] De *pontear*, littéralement «placer les doigts sur les «ponts» (= cases)»; créer une mélodie, par opposition à l'accompagnement avec les accords.

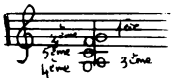
La *viola de cocho* est toujours jouée en majeur. On emploie l'accord de tonique:



et celui de dominante:



plus parfois un accord «de réponse», de transition:



La hauteur de l'accord de la *viola de cocho* n'est pas fixe. Elle a même souvent tendance à se modifier en cours de jeu. La tonalité indiquée comme étant *do* peut ainsi passer à *ré, voire à ré#* durant une même soirée. A part l'accordage de base (*afinação de cocho*) les *cururueiros* en utilisent parfois qui imitent celui d'autres instruments: *afinação guitarra ou afinação violão*. Les notes obtenues ne correspondent pas nécessairement à l'échelle tempérée. Les frettes étant mobiles, on s'efforce de les disposer avec précision, de façon à obtenir des intervalles parfois plus petits qu'un demi-ton, mais néanmoins considérés comme «corrects» par l'exécutant. Ce fait doit être pris au sérieux et non pas tenu pour une imprécision ou un manque d'habileté.

Contexte de jeu et accompagnement

Le *cururù*[8] est la danse la plus caractéristique du répertoire de la *viola de cocho*. Selon plusieurs auteurs, elle aurait été introduite par les Jésuites et serait la plus ancienne, la plus «brésilienne» des danses populaires. Il s'agit d'une danse en cercle exclusivement masculine, aussi appelée *função* ou *brincadeira*.

Les fêtes servant de contexte de jeu à la *viola de cocho* étant généralement dédiées à un saint, les vers chantés commencent par des louanges à celui-ci; ils sont dits *de ciência* ou *de sabeduria*. Dans ce cas, les chanteurs sont considérés *de primeira* («de première catégorie»). Les autres thèmes abordés sont ceux de l'amour, de la nature, de la «femme ingrate», enfin divers thèmes pouvant toucher à la politique ou à l'actualité. Dans ce dernier cas, le *cururù* permet d'exprimer des idées qui passeraient difficilement ailleurs.

La *carreira («rime») est annoncée dans le premier vers. Elle doit être respectée dans l'improvisation qui suit. Voici un exemple de carreira* en *-ão* («São João»):

[8] Terme d'origine tupi, qui désigne originellement une variété de crapaud. La danse a-t-elle été appelée ainsi par allusion aux sauts du crapaud?

« *Vou dizé o meu verso*
Ne carreira de São João
matei o meu carneiro
prà comé co' meu irmão
Depois do carneiro morto
Quero meu carneiro são
Carreira que tõ cantando
Carreira de São João [...] ».

Le seul instrument accompagnant la *viola de cocho* dans le *cururù* est le *ganzà*[9], un idiophone par raclement, fait d'un tube de bambou fendu longitudinalement et strié ou limé transversalement. Il est raclé avec un os ou un autre objet dur.

Les *cururueiros*, en nombre variable, dansent en tournant dans le sens des aiguilles d'une montre. A tour de rôle, chacun peut sortir du cercle et exécuter un *sapateado* ou tout autre pas typique du *cururù*. Le rythme est binaire, moins vif pendant le chant que durant les parties instrumentales. Un *rallentando* annonce la reprise du chant.

Lorsqu'elles sont grattées avec force, les *violas de cocho* émettent un crissement provoqué par le frottement des ongles sur les cordes, ce qui leur confère un timbre particulier. Il faut un certain temps au non-initié pour saisir les paroles chantées avec une voix de tête et nasillarde, couverte par les *ganzàs* et les *violas de cocho*. La *cachaça* (alcool de canne) coule à flots, contribuant à maintenir l'inspiration des *cururueiros*. Il n'est pas rare de les voir passer des nuits entières et prolonger leur prestation le lendemain matin, comme mus par une énergie inépuisable.

Les informateurs sont formels: le *cururù*, qui ne se pratique aujourd'hui qu'à Cuiabà, n'a rien à voir avec l'ancien *cururù* rural de São Paulo. Il existe peu de documentation sur les anciens instruments utilisés pour cette danse dans la région de São Paulo; cependant, certaines analogies entre celle-ci et le *cururù* de Cuiabà sont certainement plus que de simples coïncidences.

Le *siriri* est une suite de danses, un divertissement ou, comme l'a exprimé un participant, « un jeu pour amuser les Brésiliens ». C'est l'adaptation, propre au Mato Grosso, du *fandango* du littoral de São Paulo, mêlé à d'autres danses, telles la *batuque do rio Tietê*, la *quadrilla*, la *tirana* ou la *cirandinha*. Il s'agirait d'une synthèse du folklore brésilien, déjà répandue dans une grande partie du Brésil mais actuellement caractéristique du Mato Grosso. Certains auteurs voient l'origine du *siriri* dans la *seguidilla* espagnole, appelée *siguirilla* par les Gitans et dansée également au Portugal, tout comme le *fandango*. Ils en concluent qu'il s'agit d'une suite de danses d'expression hispano-lusitanienne, mêlée d'éléments africains. J'ai pu observer son expression actuelle au village

[9] De *nga'zà*, en dialecte kimbundù d'Angola, *ganzà* désigne aussi, dans la musique afro-brésilienne, les idiophones de type *reco-reco* et *chocalho* en fer blanc.

de Livramento, près de Cuiabà, où se déroulaient les répétitions précédant la fête de São Benedito. Le rythme était uniquement donné par deux participants qui frappaient chacun à l'aide d'une paire de bâtons sur un rouleau de cuir desseché posé à même le sol. Les *violas de cocho*, qui d'ordinaire accompagnent cette danse, étaient absentes.

La *dança de São Gonçalo* est issue des festivités de commémoration de ce saint, le 10 janvier. C'est une danse religieuse. Le saint est représenté avec un instrument à cordes dans les bras, parce qu'il avait la réputation d'animer des danses avec ses fidèles au XIII[e] siècle, au Portugal. São Gonçalo est donc le patron des *violeiros*.

Il s'agit d'une danse en files parallèles, l'une formée d'hommes et l'autre de femmes. A la tête des deux files se trouvent, en nombre variable, les joueurs de *viola de cocho* et de *ganzà*. Les vers sont dédiés au saint.

Analyse historique et conclusion

La *viola de cocho* est un luth à manche court et à frettes mobiles; ses cordes sont en boyau ou en nylon; sa crosse est fortement inclinée, et ses chevilles sont droites et postérieures. C'est un instrument fait d'une seule pièce de bois évidée, munie d'une table d'harmonie fermée. Certains de ces éléments se retrouvent dans quelques cordophones espagnols archaïques. Selon Julieta de Andrade, on peut supposer que la *viola de cocho* est dérivée des luths à manche court européens.

Au-delà du manque de documents, déjà évoqué, la profusion de cordophones en Asie et en Europe au Moyen Age et à la Renaissance, ainsi que la confusion taxonomique font que l'origine de l'instrument demeure aléatoire et sujette à spéculation.

Karl von den Steinen (1940), qui se livra à une brève description des fêtes religieuses de Cuiabà lors de son voyage en 1887, parle en ces termes d'un instrument qui accompaganit le *cururù*: «Koschó, violon à cordes en boyau, que les habitants eux-mêmes fabriquent en bois de salgueiro».

Gabriel Pinto de Arruda, en racontant son séjour à São Luiz de Càceres dans les années trente, précise que le *cururù* est une danse «exécutée au son d'une ou de plusieurs *violas* rudimentaires et d'un ou de plusieurs *cracachàs* ou ganzàs», puis il ajoute:

> «[...] la *viola* avec les divisions du manche réparties de façon originale, a des cordes en boyau d'hérisson, de coati ou de singe [...] une fois les *violas ornées de bandes multicolores et bien accordées entre elles, la danse débute [...]*» *(cité in* Andrade 1981: 66).

Un autre auteur, Alceu Maynard de Araujo, décrivait en 1947 un instrument appelé *cocho* et utilisé dans un cercle de *cururù*. Il était accompagné d'autres instruments, dont une *viola caipira* aux cordes métalliques, mais qui

n'avait pas grand'chose à voir avec la *viola de cocho*: sa dimension était différente, et elle était monocorde:

> «La caisse de résonance, creusée dans le bois, est avec le manche d'une seule pièce [...] sur la partie antérieure de la caisse est fixée une table d'harmonie» (cité *in* Travassos 1988: 17).

Il existait aussi à São Paulo un certain *cocho* à quatre cordes:

> «Nous connaissons un autre type de *cocho*, fait comme le précédent, mais qui comporte quatre cordes. Les cordes sont en boyau de singe» (Araujo cité *in* Travassos 1988: 17).

Selon le même auteur. le *cururù* se serait diffusé de São Paulo vers l'ouest, en accompagnant les expéditions des *bandeirantes*:

> «Au temps des expéditions et *bandeiras*[10], les *bandeirantes* qui partaient de Piratininga en descendant le Rio Anhembi, dansaient le *cururù* à l'arrêt le soir; de cette façon, la danse initialement apprise avec les Jésuites s'est propagée dans les régions de pénération des *bandeiras*» (Araujo 1973: 66).

Toutefois, les *cururueiros* de Cuiabà maintiennent que le centre de diffusion de la *viola de cocho* est la capitale du Mato Grosso. Lénine C. Póvoas relève, d'une façon très intéressante, l'influence importante du Rio de la Plata au Mato Grosso:

> «[...] des trois fleuves les plus importants du bassin de la Plata, le Paranà, le Paraguay et l'Uruguay, les deux premiers naissent en territoire ayant appartenu à l'ancienne capitainerie de Mato Grosso [...] pour cela et parce qu'ils étaient d'importantes voies navigables par le passé, surtout le rio Paraguay, le Mato Grosso a toujours été intimement lié aux pays de la Plata, en recevant d'eux une grande influence [...] la première expédition d'hommes blancs qui ait atteint ces régions, vint du Rio de la Plata, découvert par Juan Diaz de Solis, en 1515 [...] toutes ces villes vivaient de la navigation fluviale qui venait de Montevideo et Buenos Aires, aux portes de l'Atlantique, jusqu'à Cuiabà, le point le plus lointain dans l'ouest brésilien» (1982a: 9-13).

---

[10] «Expéditions armées qui, partant de la capitainerie de São Vincente (São Paulo par la suite), conquéraient l'intérieur des terres pour capturer des Indiens comme main-d'œuvre et pour rechercher de l'or, de la fin du XVI[e] au début du XVIII[e] siècle» (In: *Médio dicionàrio Aurelio, Nova Fronteira, 1980).*

Pendant de longues années, les liaisons avec Asunción, Buenos Aires et Montevideo étaient beaucoup plus faciles qu'avec Rio de Janeiro: il était courant d'envoyer les jeunes pour être éduqués à Montevideo ou Buenos Aires plutôt qu'à Rio de Janeiro ou São Paulo. Parmi les émigrants qui tentaient leur chance au Mato Grosso, il y avait beaucoup d'Européens, notamment des Italiens et des Espagnols, qui apportaient avec eux les coutumes des pays de la Plata, qu'ils avaient assimilées au cours de séjours précédant leur voyage.

Il n'est donc pas étonnant de trouver une histoire populaire relatant l'origine de la *viola de cocho* en rapport avec les pays de la Plata. Voici le récit que nous avons recueilli en 1987 auprès de Luiz Marques da Silva, ancien *cururueiro* et ex-président de l'Association de folklore du Mato Grosso:

> «Lorsque Cuiabà était encore une petite bourgade, vivait au bord de la rivière un artisan qui faisait des pirogues, des gamelles, des cuillers en bois, des auges, des mangeoires et d'autres ustensiles dans le même matériau. Un voyageur, peut-être un Paraguayen, apparut un jour en remontant la rivière. Il transportait avec lui un instrument à cordes qui pouvait être une *viola* ou une guitare. Il fut hébergé quelque temps par l'artisan qui apprit un peu à jouer de cet instrument. Lorsque le voyageur repartit — n'ayant pas trouvé de travail — il emporta avec lui son instrument. De là surgit chez l'artisan l'idée d'en fabriquer un exemplaire. L'artisan trouva plus naturel et plus facile de faire l'instrument d'un seul bloc de bois, en ajoutant uniquement la table d'harmonie en fin de travail. Lorsqu'il présenta l'instrument, il fut questionné: 'Qu'est-ce que c'est? — Une *viola*. — Une *viola* de quoi? — Une *viola de cocho* (par allusion aux mangeoires qu'il construisait et par plaisanterie). C'est comme ça que le nom lui est resté».

Quelle qu'en soit l'origine, voilà cet instrument implanté dans la tradition de Cuiabà depuis deux siècles ou deux siècles et demi. Certains artistes, comme Guapo à Cuiabà, Fernando Corrêa à Brasilia et d'autres, s'efforcent de le promouvoir en lui donnant une place dans les spectacles de musique traditionnelle et populaire hors des frontières du *cururù* et de Cuiabà.

Dans le monde musical brésilien «transistorisé» et «américanisé» à souhait, la *viola de cocho* parviendra-t-elle à se maintenir?

Bibliographie

ANDRADE Julieta de
1977 «Pesquisa de folclore no Mato Grosso». *Revista Cultura* (São Paulo) 25: 89-96.

1981 *Cocho Matogrossense: um alaùde brasileiro*. São Paulo: Escola de Folclore (thèse inédite).

JENKINS Jean
1983 *Man and Music. A Survey of Traditional Non-European Musical Instruments*. Edinburgh: Royal Scottish Museum.

MELLO Maria Lùcia de
1982 «A Dança de São Gonçalo». In: Centro Letras-Ciências humanas, Dep. Artes (Coleção pesquisas N° 1), p. 41-52.

PIRES DE ALMEIDA Benedicto
1939 «A festa do Divino. Tradicões e reminiscências de Tietê». *Revista do Arquivo Municipal (São Paulo) LIX.*

PÓVOAS Lénine C.
1982a *Influências do Rio da Prata em Mato Grosso (ensaio).* Cuiabà: Éd. par l'auteur.

1982b *Historia da Cultura Matogrossense.* Cuiabà: Éd. par l'auteur.

RAMOS Otàvio & DRUMOND Arnaldo F.
1979 «Centro de Cultura da região Centro-Oeste». *Boletim cultural* (Cuiabà) 2: 21-26.

TRAVASSOS Elizabeth & NUNES CORRÔEA Roberto
1988 *Viola de Cocho.* Brasilia/Rio de Janeiro: Ministerio da Cultura/Fundação Nacional de Arte (Instituto Nacional do folclore).

VON DEN STEINEN Karl
1940 *Entre os Aborígines do Brasil Central.* São Paulo: Departemento de Cultura (p. 34-58).

LA CORNEMUSE DU TRÁS-OS-MONTES (PORTUGAL)

Anne Caufriez

Lorsqu'on emprunte cette route sinueuse de campagne qui mène de Miranda do Douro à Bragance, la première présence humaine s'offrant au regard est celle de ces pâtres qui s'appuient avec indolence sur leur grand bâton. Figure centrale de ces hauts plateaux qui forment la frange nord du Trás-os-Montes (province nord-est du Portugal), le pâtre appartient à toutes les saisons. En été, il garde les chèvres, les moutons ou les bœufs, abrité par la seule constellation des étoiles. En hiver, il transhume vers les bergeries pour veiller le gros bétail convoité par les loups. Au Trás-os-Montes, il n'y pas de cornemuseur qui ne soit berger. Ainsi, plusieurs de ces musiciens m'ont-ils conté l'extrême dureté de ces veillées d'hiver au cours desquelles ils se retrouvent au bord d'un *brasero*, frissonnant dans leur couverture au milieu des glaces et des neiges. En hiver comme en été, le berger vit isolé, à l'écart du village qui lui a confié la garde du troupeau collectif. Dans ce contexte, la cornemuse est un passe-temps précieux et une source inestimable de divertissement.

La cornemuse de cette province est essentiellement un instrument des hauts plateaux, à savoir les plateaux mirandais et les plateaux situés au nord et au nord-ouest de Bragance. Toute cette barrière montagneuse représente une région où se sont cristallisées certaines des plus vieilles coutumes du Portugal. Nous nous trouvons au cœur d'une société agro-pastorale perpétuant un système économique de type communautaire qui reposait jusqu'à très récemment sur le troc.

Le berger représente un pôle essentiel de cette société. Son métier s'inscrit dans une chaîne de relais désignée par l'assemblée du village qui lui confie la garde du troupeau commun. Si d'antan chaque village pouvait se prévaloir d'un cornemuseur de renom figurant de manière privilégiée dans la généalogie d'une famille, à l'heure actuelle ce musicien est en voie de disparition. Mais si, évoluant vers le salariat, la fonction de berger se raréfie elle aussi, les bergers restent beaucoup plus nombreux que les cornemuseurs.

A combien d'expériences désastreuses n'avons-nous pas été confrontés lors de nos missions dans cette région, en 1978 et 1983? Beaucoup de cornemuseurs

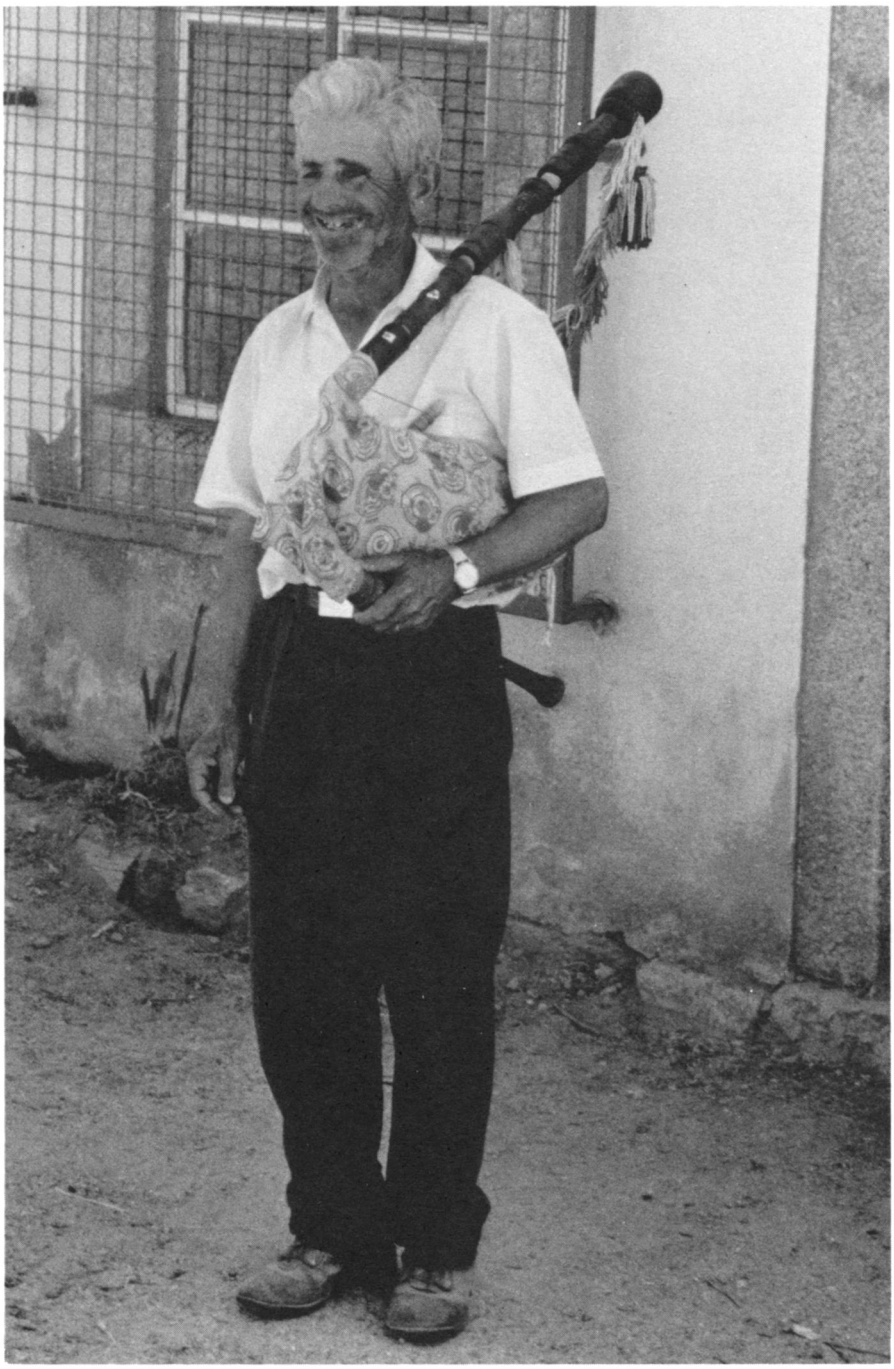


Fig. 1: P. Pereira João (66 ans), cornemuseur du village de Póvoa. Photo: A. Caufriez, 1978.

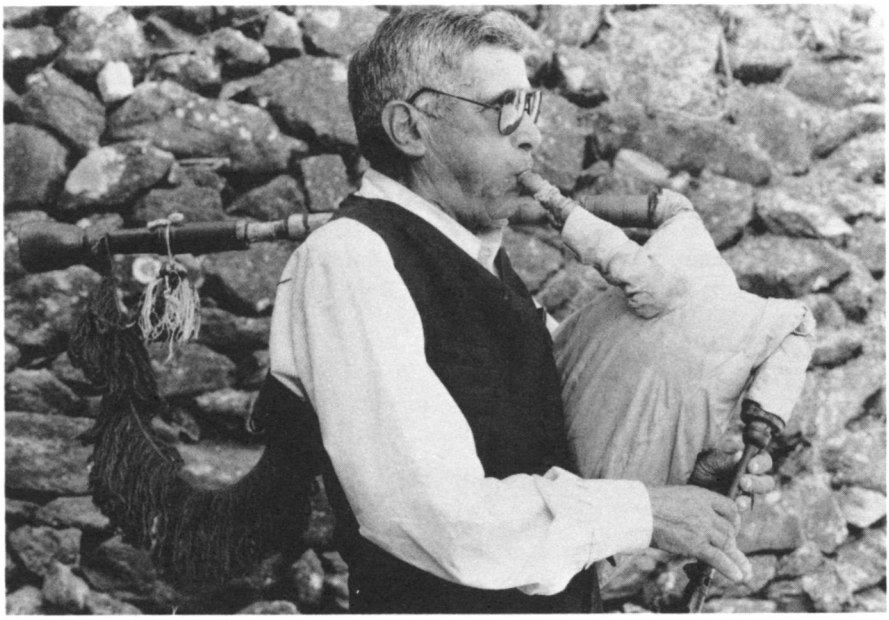


Fig. 2: A. Gil do Cubo (65 ans), du village de São Julião. Photo: A. Caufriez, 1983.

connus étaient morts ou privés de souffle parce que malades; d'autres n'avaient plus que des instruments décomposés; enfin, les derniers étaient des musiciens manquant d'entraînement, voire de talent. Sur une vaste zone géographique, nous n'en avons sélectionné que six qui soient de valeur appéciable. Au village, l'heure n'est plus aux sortilèges de la cornemuse, dont l'apprentissage est réservé aux seuls bergers et suit la voie patrilinéaire.

Seul le curé du village de Duas Igrejas, le Padre Mourinho, constitue une exception. Il anime son propre groupe de musiciens et de danseurs dont il colporte les talents sur la scène de divers festivals. Ainsi, le vieux cornemuseur de ce village a-t-il troqué son art ancestral contre le formalisme d'un groupe aux séductions pittoresques. La sévère noblesse des vieilles danses galiciennes qui évoluaient aux stridences d'une cornemuse imparfaite mais rustique, s'égarant parfois dans des formules inattendues, a disparu à tout jamais.

Le moment semble donc venu d'opérer une synthèse sur la vie de cette cornemuse transmontaine, la plus ancienne et la plus archaïque du Portugal. Quelles sont ses caractéristiques et ses fonctions dans la vie paysanne passée et présente? Quel est l'état de la tradition entre 1978 et 1983? Nous n'avons, en effet, plus eu l'occasion de retourner dans cette province depuis lors.

Les sources historiques

Les cordophones sont absents de l'instrumentarium traditionnel du Trás-os-Montes. Le principal instrument mélodique, la cornemuse, sert et exprime

toute la musique et la culture de cette province. Elle est désignée sous le nom de *Gaita de Foles*[1]

La cornemuse portugaise représente, pour certains organologues, une lointaine réminiscence de la culture celtique qui marqua en particulier la Galice médiévale. On se rappellera que celle-ci est le berceau du premier royaume portugais né au XII[e] siècle. En effet, si l'on se réfère aux témoignages historiques parvenus jusqu'à nous, la cornemuse du Trás-os-Montes et du Minho semble bien issue de ce vieux fonds galaïco-portugais. Ce sont essentiellement les sources iconographiques (sculptures, bas-reliefs, enluminures) qui viennent éclairer la chronologie de l'instrument dans cette aire culturelle, dont la Galice espagnole nous livre les indices les plus anciens.

— La cornemuse est déjà représentée sur un chapiteau galicien du XI[e] siècle, celui de Mellid (La Coruña), où l'on observe un instrument étroitement apparenté à celui du Trás-os-Montes actuel.

— Sur les enluminures du Recueil des Cantigas de Santa Maria (Galice, XIII[e] siècle), jongleurs et ménestrels s'adonnent au jeu d'une cornemuse semblable à la précédente.

— Plus tard, au XIV[e] siècle, l'instrument est aussi représenté dans les mains d'un berger, celui de l'autel en bas-relief offert au Roi Dom João I de Castille (Musée de Guimaraẽs, Minho).

— Au XV[e] siècle, on observe encore la figure du cornemuseur sur divers retables de la Nativité, dont celui de la Grâce à Torres Vedras (Minho).

Que ce soit dans les scènes de la Nativité de la fin du Moyen Age ou dans des représentations ultérieures, la cornemuse est à chaque fois l'attribut du berger, ce qui se vérifie encore de nos jours (Oliveira 1966: 169-70).

La morphologie

Dans la palette des cornemuses que présente l'Europe, Anthony Baines distingue la cornemuse atlantique (ou celtique) par son large chalumeau de forme conique et par la présence de tambours d'accompagnement. L'accompagnement de cette partie rythmique (un ou deux tambours) est en effet attesté aussi bien en Galice espagnole et au nord du Portugal, qu'en Ecosse ou en Bretagne. Par ailleurs, les cornemuses espagnoles de Galice et des Asturies et les cornemuses portugaises du Minho et du Trás-os-Montes sont étroitement apparentées (Baines 1960: 103, 111).

---

[1] *Gaita* signifie «chalumeau», et *foles*, «soufflet», «instrument qui sert à souffler» ou «sac de cuir».

La cornemuse portugaise est à bourdon unique, présentant une même structure fondamentale. Seuls quelques détails de ses éléments constitutifs diffèrent d'une région à l'autre. Quant à l'instrument du Trás-os-Montes, il correspond au type le plus simple de la cornemuse galicienne: la *grileira*. C'est la cornemuse la plus petite et la plus aiguë de la Galice espagnole, nous dit Riego (la tonique du chalumeau donne *ré*). La *grileira* coexiste en Galice avec deux autres types, la *redonda* (tonique: *la*) et la *tumbal* (tonique: *si* bémol) de dimension plus grande (Riego 1960: 6).

Traditionnellement, la cornemuse transmontaine présente un réservoir d'air, *fole*, constitué d'une peau de chèvre, de chevreau ou de mouton[2]. La partie antérieure de la peau, correspondant au cou de l'animal et à ses pattes avant, est utilisée pour fixer le chalumeau, le tuyau d'insufflation et le bourdon, alors que la partie postérieure est refermée par un lien (on ligature l'extrémité de la peau à l'aide de fil) (Baines 1960: 108).

Sur le plan décoratif, la cornemuse des bergers transmontains a toujours sa peau recouverte d'un tissu aux motifs variés, *vestimenta*, alors que le tuyau du bourdon est orné d'une frange colorée, *franjas*. Ce tissu évite en outre de salir les vêtements du musicien. Si c'est la vieille cornemuse que nous avons eu le privilège d'enregistrer, il faut préciser qu'à l'heure actuelle, plusieurs instruments du Trás-os-Montes proviennent des manufactures de Galice espagnole. Tuyaux de bois tournés à la machine et réservoirs en caoutchouc constitués d'une chambre à air de pneu de voiture sont les signes d'une nouvelle facture populaire. Le réservoir recouvert d'une housse rouge aux franges jaunes et bleues évoque les trois couleurs du drapeau galicien.

Quels sont les éléments constitutifs de la cornemuse transmontaine traditionnelle? Elle se compose de trois tuyaux en bois d'olivier ou de buis:

— Le tuyau d'insufflation (*assoprete*), constitué de deux parties: à l'extrémité supérieure, l'embouchure (*boquilha*), et à l'extrémité inférieure, le tenon (*cano*) taillé dans la même pièce de bois, qui s'insère dans la souche (*bocal*) du réservoir d'air. Ce tenon se termine par un clapet de cuir fin et flexible (*bucha*), destiné à faire entrer l'air insufflé dans le réservoir, sans toutefois le laisser ressortir.

— Le chalumeau (*ponteiro*): il est de forme conique, à l'intérieur comme à l'extérieur, alors que son pavillon présente le profil d'une cloche. L'extrémité supérieure de ce chalumeau s'insère dans la souche *bocal* du réservoir d'air par l'intermédiaire du tenon (*cano*), taillé dans la même pièce de bois. Ce tenon est muni d'une anche double (*palheta*). Celle-ci est constituée de deux languettes de roseau en forme d'ongle, taillées en pointe dans la partie inférieure pour entrer dans un petit tuyau métallique auquel elle est ligaturée. Ce tuyau s'insère dans le tenon du chalumeau. Le chalumeau comporte

[2] D'après le cornemuseur Gil Do Cubo, la peau de chèvre est bien supérieure à celle du mouton. Les cornemuses que nous avons enregistrées possèdaient un récipient à air dont le sac est en peau de chèvre.

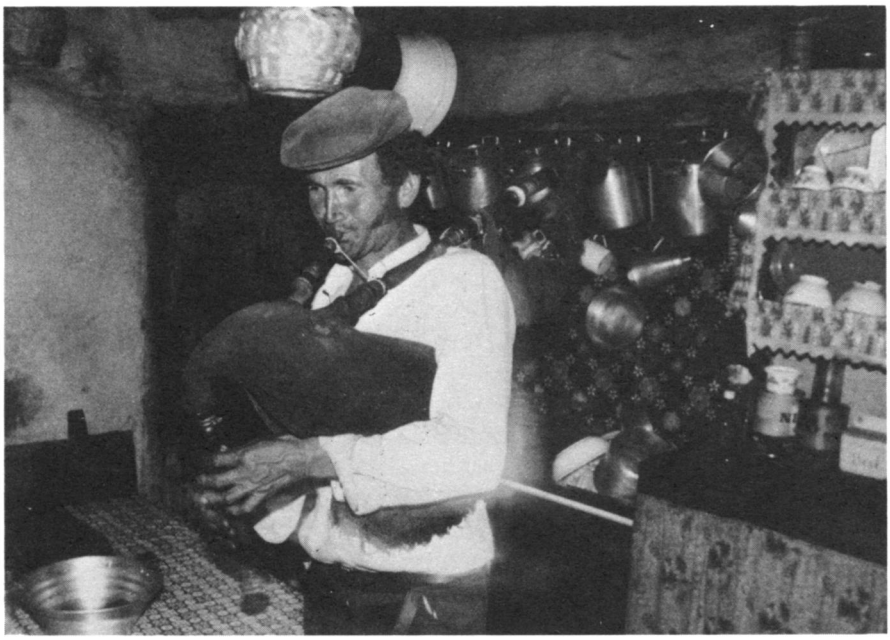


Fig. 3: E. F. Veiga (42 ans), cornemuseur du village de Deilão. Photo: A. Caufriez, 1983.

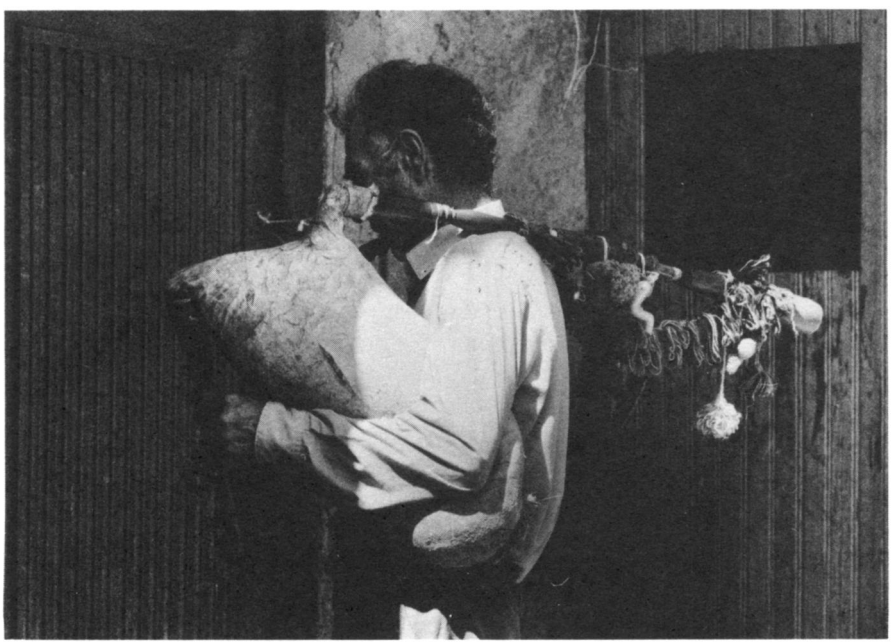


Fig. 4: A. Preto, cornemuseur du village de Caravela. Photo: A. Caufriez, 1983.

huit trous mélodiques dont un, postérieur, est destiné au pouce, ainsi que trois trous d'accord ou de clarté. Il est joué avec trois doigts de la main gauche (index, majeur et annulaire) et quatre doigts de la main droite (index, majeur, annulaire et auriculaire).

Le chalumeau peut présenter de petites variantes selon les villages. Ainsi, la cornemuse transmontaine des collections du Musée instrumental de Bruxelles[3] ne possède que sept trous et un trou d'accord.

— Le bourdon (*roncão*) est un tuyau cylindrique composé de trois pièces (*lanços*) reliées les unes aux autres par le tenon s'encastrant dans la souche. La première partie (*ombreira*) est celle qui se place sous l'épaule du musicien et qui prend naissance dans la souche du réservoir d'air. L'extrémité inférieure de cette partie se termine par le tenon dans lequel est inséré le petit tuyau de roseau de l'anche. Celle-ci est simple, se caractérisant par une languette battante découpée dans le fût du roseau et dont la base est ligaturée avec du fil. La deuxième partie (*intermeia* ou *bordão*) s'encastre dans la précédente par le tenon. La troisième partie (*copa*, *boca* ou *terceira*) s'encastre dans la précédente par le tenon pour prendre la forme d'une cloche renversée à son extrémité supérieure.

Le réservoir d'air se place sous le bras gauche du musicien qui le serre avec le coude afin d'expulser l'air insufflé par le tuyau (*assoprete*). Cet air est alors mis en vibration par les anches du chalumeau (*ponteiro*) et du bourdon *roncao*. Ce dernier est toujours placé sur l'épaule gauche du musicien et dirigé vers l'arrière[4].

Les échelles mélodiques

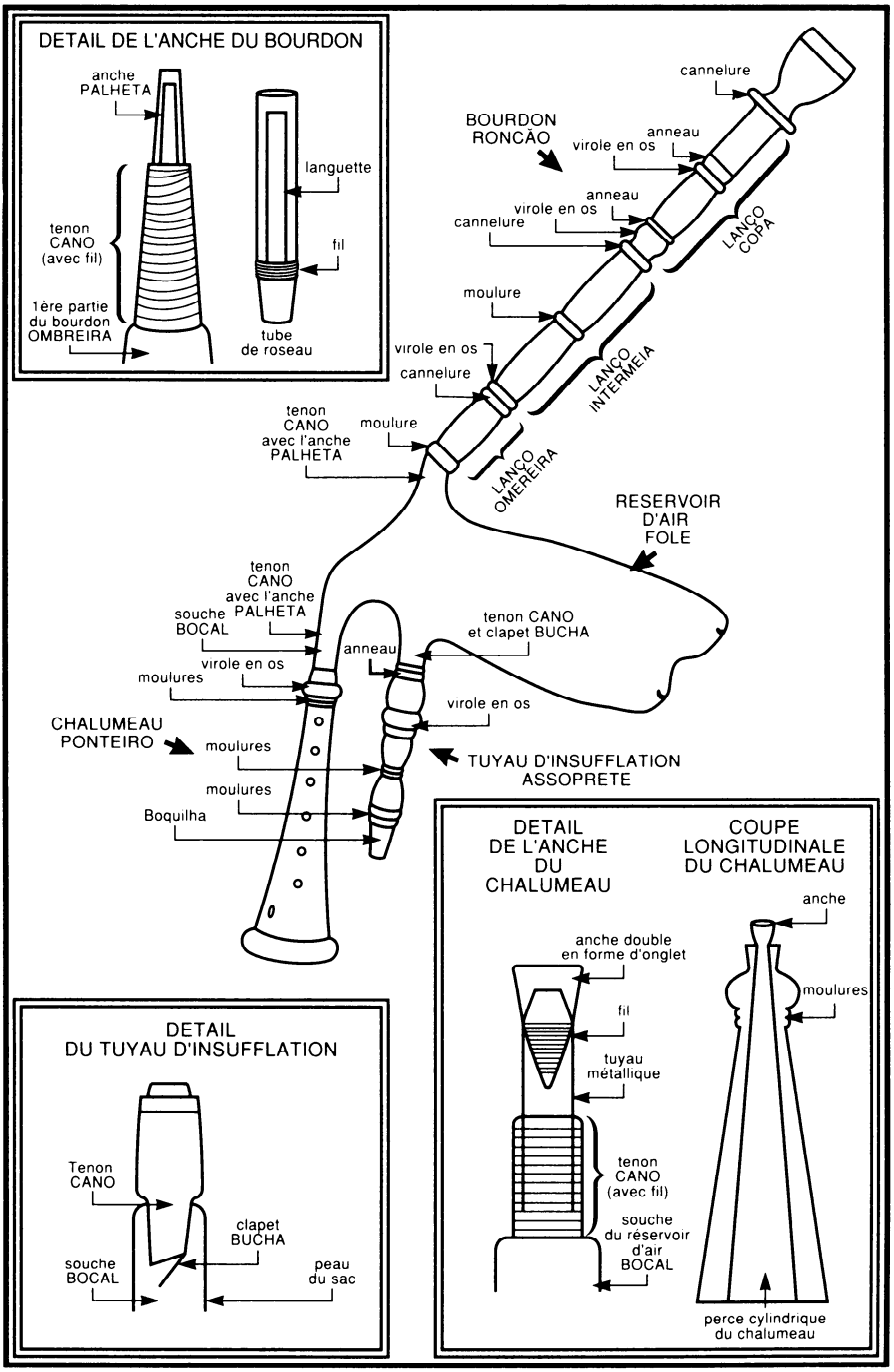
Autrefois, les échelles mélodiques de la cornemuse variaient d'un village à l'autre du Trás-os-Montes, chaque localité ayant sa façon de concevoir le chalumeau. Aujourd'hui, devant le nombre restreint d'instruments encore en usage, il est très difficile de dresser le tableau des échelles transmontaines.

Aucune cornemuse ne résonne de manière aussi particulière que celles de la région de Mirando do Douro, nous dit Podnos. Il nous donne les intervalles en cents d'une échelle de la région: celle de l'instrument de Cercio en 1936 (Podnos 1974: 63, 66).

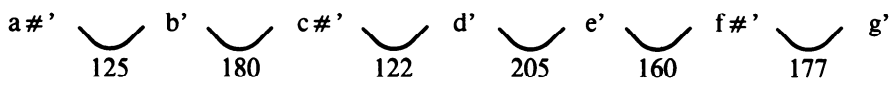
---

[3] Il s'agit d'une cornemuse de la région de Mirando do Douro, dont le réservoir est en peau de chèvre (N° de la collection: H.B. 118).

[4] Nous avons réalisé des enquêtes et des enregistrements de musique dans les villages du haut Trás-os-Montes (1978, 1980, 1983), régions de Miranda do Douro, Bragance et Vinhais. Les cornemuseurs des plateaux mirandais, enregistrés en 1978, s'appellent P. Perreira João (66 ans), A. Garrido Brazo (66 ans) et J.F. Rodriguez (47 ans). Ceux des plateaux de Bragance, enregistrés en 1983, s'appellent A. Gil do Cubo (65 ans), A.A. Rodriguez (63 ans) et E.F. Veiga (42 ans). La description de l'instrument est basée sur l'observation de leurs cornemuses ainsi que celle du Musée Instrumentale. Seule la cornemuse de A.A. Rodriguez était une *tumbal*.



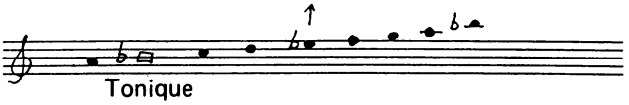
Dessin de la cornemuse N° HB 118, du Musée Instrumental de Bruxelles. Dessin: Soheil Azzam.



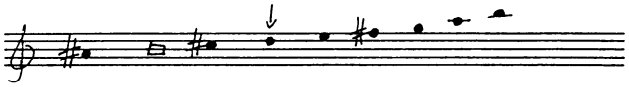
En effet, les cornemuses des hauts plateaux mirandais produisent des échelles qu'on pourrait qualifier de non tempérées ou microchromatiques. Celles qu'on connaît le mieux, et qui remontent à une vingtaine d'années, sont dans les tons majeurs et mineurs anciens, présentant des diapasons variés.

Ces échelles caractéristiques de la région de Mirando do Douro et en partie de celle de Bragance ont cependant cédé la place à des échelles plus proches du tempérament égal. Citons, par exemple, celle du village de Moïmenta (région de Vinhais), dont les quartes et les quintes sont parfaites, la tierce légèrement fausse et la sixte neutre (Podnos 1974: 66).

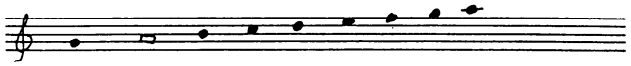
Voici les échelles des cornemuses de Mirando do Douro (villages de Travanca et d'Ifanes) et de Bragance (village de Rio de Onor), telles que Veiga de Oliveira nous les rapporte dans les années 1960 (Oliveira 1966: 175):



Travanca (Mogadouro) : mode de *do* avec quarte harmonique

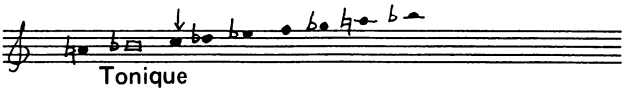


Ifanes (Miranda do Douro) : mode de *la*



Rio de Onor (Bragance) : mode de *la*

Cette tradition d'échelles anciennes semble encore être partiellement vivante aujourd'hui, si l'on en juge la cornemuse du village de Póvoa (région de Mirando do Douro) que nous avons enregistrée. Elle produit l'échelle mineure que voici[5]:



Les échelles mélodiques des cornemuses transmontaines sont donc très mobiles et flexibles, laissant apparaître des oscillations par rapport au modèle de base. Elles se rattachent plutôt au système modal que tonal, et elles ont leur exacte équivalence dans la musique vocale de la région[6].

[5] D'après H. Boone du Musée Instrumental de Bruxelles, les échelles mineures seraient très peu courantes dans les cornemuses actuelles d'Europe occidentale.

[6] On rencontre des échelles tout à fait semblables dans les ballades que nous avons enregistrées au Trás-os-Montes en 1978, 1980 et 1983.

Certains cornemuseurs du Trás-os-Montes enfoncent plus ou moins le tuyau de l'anche dans le tenon du chalumeau afin d'en modifier la longueur. Le changement d'emplacement de l'anche, tout comme d'ailleurs la variation de la pression sur le sac d'air peuvent, en effet, influencer la hauteur de certaines notes de l'échelle mélodique (Oliveira 1966: 176).

Dans la mesure où la cornemuse ancestrale existe encore, on peut dire qu'elle se distingue notamment par des échelles non tempérées et un ambitus restreint. C'est ce qui la rend plus archaïque que les cornemuses rencontrées actuellement en Galice espagnole, qui sont très nettement diatoniques. En outre, le style de la cornemuse transmontaine se caractérise par l'utilisation de trémolos et d'ornements qui amenuisent la stridence du timbre.

A la variété des échelles traditionnelles s'allie la variété des chalumeaux qui ne dépassent guère neuf notes, embrassant une octave à laquelle s'ajoute la sensible de l'octave inférieure grave.

Quant au diapason de l'instrument, celui-ci dépend notamment de la longueur et de la largeur du chalumeau, de l'évasement de la perce (une perce très évasée donne un diapason aigu) et de l'emplacement de l'anche dans celui-ci. Pour favoriser une belle sonorité, l'anche de la cornemuse requiert un milieu humide. C'est pourquoi, avant de jouer, beaucoup de musiciens transmontains laissent tremper les anches dans de l'eau de vie, leur bain préféré, ou dans l'eau salée[7]. Enfin, le bourdon s'accorde deux octaves plus bas que la tonique du chalumeau.

L'accompagnement des tambours

D'après nos informateurs, la cornemuse est toujours accompagnée du jeu des tambours *bombo* et *caixa*, mais elle est jouée seule par le berger qui garde son troupeau ou qui accompagne le chant des femmes lors des soirées de filage (Caufriez 1980: face A, plage 3).

Le *bombo* est un tambour en bois à deux membranes. Les peaux sont tendues sur une caisse cylindrique et reliées par un système de tension de cordes. Lorsque le fût de l'instrument est métallique, ce qui est de plus en plus fréquent, la tension des membranes est assurée par un système de tendons et de vis. Ce tambour est joué à l'aide d'une mailloche, et comme sa membrane vibre librement, sans corde chanterelle, il se distingue par une sonorité profonde et diffuse.

Quant à la *caixa*, il s'agit d'un tambour qui s'apparente au *bombo*, bien que de dimension plus réduite, avec une caisse de résonance plus épaisse. Sa technique de jeu l'en différencie: il se tient horizontalement (contrairement au *bombo*) et il est frappé à l'aide de deux baguettes en alternance. La *caixa* est aussi munie sur la peau inférieure, d'une ou de plusieurs cordes chanterelles s'apparentant à un bourdon. Celui-ci, généralement en boyau, est fixé à un régulateur qui en gradue la tension (Oliveira 1966: 188, 190).

---

[7] Explications du cornemuseur de Caravela et de celui de Duas Igrejas.

Fig. 5: A. Gil do Cubo, montrant la position des doigts sur le chalumeau. Photo: A. Caufriez, 1983.

Le cornemuseur était occasionnellement accompagné du flûtiste-tambourinaire, *tamborileiro*. Le timbre cristallin des triangles (*ferrinhos*) et la pulsation des castagnettes (*castanholas*) s'y ajoutaient parfois.

Les occasions du jeu

Comme nous l'avons déjà dit, la cornemuse est l'attribut des bergers, Si elle est d'abord l'inséparable compagne des longues veillées de troupeaux, comme instrument de la collectivité villageoise elle est essentiellement investie de fonctions festives. Seul le chœur de l'église lui confère une sacralité.

La liturgie et les fêtes du calendrier religieux

Jusqu'à tout récemment, le cornemuseur avait son rôle dans la liturgie de la messe, où il jouait la mélodie des *Santos*, tandis que le prêtre donnait l'hostie.

L'air *A Pascoa* était joué, comme son nom l'indique, pour l'office de Pâques, tandis que *Cremos Deus* servait les processions se déroulant à l'extérieur de l'église.

La coutume d'associer le cornemuseur à la liturgie est aujourd'hui abandonnée sous la pression de l'ordre ecclésiastique, nous a affirmé le curé du village de Babe (Lombadas). Mais les mélodies liées à ces circonstances restent gravées dans la mémoire des musiciens, puisque nous en avons enregistré quelques-unes, ainsi que bon nombre d'airs de processions religieuses.

La cornemuse de la région mirandaise est surtout associée à la danse des *pauliteiros*, se manifestant aujourd'hui dans les zones lisières du nord-est du Portugal, mais aussi dans les provinces voisines de l'Espagne[8]. Les interprètes de cette danse sont exclusivement masculins. Ils servaient jadis les temps forts du calendrier religieux, comme les fêtes du Saint-Sacrement, celles de Notre-Dame du Rosaire, de Sainte-Barbe, de Saint-Sylvestre. Avant que l'angélus ne sonne, les danseurs exécutaient les figures appropriées à la circonstance devant les portres des maisons, tout en se livrant à la quête.

Certains pensent que la danse des *pauliteiros* est une ancienne danse guerrière qui, avec ses éléments de caractère militaire, est peut-être antérieure au Moyen Age (Mourinho 1957: 158, 164). D'autres y voient le reliquat d'une danse de fertilité. Toujours est-il qu'elle remplissait déjà une fonction importante dans les fêtes religieuses de la région au XIX[e] siècle (Baçal 1934: 511).

[8] *Paulitos* signifie «bâtons» ou «bâtonnets». *Pauliteiros* signifie littéralement «joueurs de bâtons». En Espagne, on rencontrait cette danse en Galice, dans la région de Zamora, à Salamanque, à Léon (ville) et à Valladolid. Cette information remonte à 1949. Au Portugal, on ne rencontre la danse en question que dans le Trás-os-Montes (conseils de Miranda do Douro, Vimioso et Modagouro).

Les figures *lhaços* de cette chorégraphie se singularisent par le jeu des bâtons *paulitos* percutés les uns contre les autres. Les danseurs, revêtus d'une jupe et de chaussettes rayées multicolores, en tiennent un dans chaque main (Oliveira 1966: 74, 75). Alors que l'appel du *bombo* est destiné à rassembler les danseurs (Giacometti 1964: face II, plage 5), chaque *lhaço* a ses paroles que les chorégraphes chantent, tout en exécutant les figures qui leur sont appropriées (Alves 1980: 148, 189). La danse est toujours accompagnée de la triade cornemuse-tambours (*gaita de foles*, *bombo* et *caixa*), auxquels sont adjoints les triangles (*ferrinhos*) et les castagnettes (*castanholas*)[9]. Bien que le groupe animé et entretenu par le Padre Mourinho continue à pratiquer cette danse, elle n'en était pas moins en déclin dans toute la région mirandaise vers 1980, comme en témoigne le village de São Martinho d'Angeira. Jusqu'à récemment, en effet, il était très réputé pour son groupe de *pauliteiros*. Mais depuis que le cornemuseur a émigré en France, le groupe s'est dissocié sans pouvoir retrouver la qualité de ses prestations[10]. Les cornemuseurs que nous avons rencontrés connaissaient tous les airs de cette danse très formelle des Pauliteiros qui a imprégné la région, tels que: *O Mirandum*, *Lherba*, *Vinte e Cinco Aberto*, *A Procissão* et *Acta da Contrição*. Cette danse à caractère rituel ne subsiste-t-elle aujourd'hui que dans le jeu seul d'une seul cornemuse livrée à elle-même? (cf. Caufriez 1980: face B, plage 7).

Au Trás-os-Montes, le cornemuseur est aussi la figure centrale des festivités de Noël. A cette occasion, il joue un rôle actif dans la crèche vivante représentée dans le chœur de l'église. Cette tradition nous ramène à l'interprétation populaire des écritures, telle qu'on la rencontre à l'époque médiévale chez les Bénédictins, par exemple. On la connaît notamment par les peintres de la première renaissance italienne (fin du XV^{e} siècle).

Plus d'un village actuel reste attaché à l'intervention du cornemuseur pendant le cycle des douze jours. Et lorsque la localité peut encore se prévaloir de cet instrumentiste, les festivités de Noël continuent de représenter le cadre d'expression privilégié de celui-ci. Au sortir de la messe de Noël, la nuit est alors auréolée par les sortilèges d'une cornemuse qui se livre aussi bien aux airs des vieilles danses galiciennes, telle la *murinheira*, qu'aux *jotas* ou aux *fandangos* (cf. respectivement Caufriez 1980: face B: plages 5, 7, 1)[11].

---

[9] A noter que le mot *lhaço*, toujours utilisé par les cornemuseurs du Trás-os-Montes, vient du castillan. En portugais, *lhaço* devient *laço*. Les *ferrinhos* sont de petits triangles en fer, évidés, que le musicien percute avec une baguette (également en fer); ils introduisent un joli timbre dans la partie rythmique.

[10] Nos enregistrements du groupe de ce village révèlent un état de décomposition avancé des répertoires de cette danse.

[11] Rappelons que la danse de la *murinheira* était très populaire dans le Portugal des XIII^{e} et XIV^{e} siècles. *A murinheira* est la désignation portugaise du Trás-os-Montes et signifie «meunière». En portugais courant et actuel, on dit plutôt *a moleira* (le moulin se dit *o moinho*). Le terme de *murinheira* remonte directement au mot galicien *muhineira*, lui-même dérivé de *muhino* («moulin»). En castillan, *muhino* devient *molino*, et *muhineira*, *molineira*.

Au cycle des douze jours appartient aussi la Fête des garçons, rite de passage propre au Trás-os-Montes, et qui coïncide dans certains villages avec Noël ou l'Epiphanie. La cornemuse ne marque pas une classe d'âge unique, car elle seconde aussi la danse des vieux, en déclin (Oliveira 1966: 74). La fête des garçons est toujours vivante dans certains villages, et nous avons enregistré des répertoires qui lui sont propres, comme *A Marcha* et *A Ronda.*

Les sonorités stridentes de la cornemuse se font entendre encore pour le repas de plein air de la Saint-Etienne, alors que son souffle est inépuisable pour les banquets pantagruéliques et le bal de la Saint-Jean. Cette dernière fête coïncidant, comme on le sait, avec le solstice d'été, elle marque aussi dans cette région le début des moissons.

Enfin, toute fête est annoncée au village par l'air de l'*alvorada* (l'aube), que l'on joue dès l'aube aux portes des maisons. Ce répertoire commun avec la Galice est resté gravé dans la mémoire de tous les cornemuseurs de la région (Caufriez 1980: face A, plage 1).

Les réjouissances collectives

En dehors de ses fonctions cérémonielles, la cornemuse anime occasionnellement certains travaux agricoles ou artisanaux qui s'exécutent le soir devant l'âtre. Nous pensons au filage du lin ou au décorticage des châtaignes. Mais ces activités sont plutôt accompagnées du chant. Et nous arrivons aux réjouissances paysannes qui se déploient dans la vie profane.

Les occasions de bals champêtres sont nombreuses, allant du divertissement quotidien et dominical aux rites de passage et de fertilité. Comme nous l'avons déjà dit pour le cycle des douzes jours, la cornemuse assure la disjonction des classes d'âge mais elle suit aussi tout le déroulement des noces. Elle accompagne alors le banquet de famille qui se prolonge dans un bal nocturne.

D'autre part, la cornemuse ouvre et ferme véritablement le cycle des moissons de la région.

En effet, la fête de la Saint-Jean, coïncidant souvent avec le solstice d'été, marque le début de la période de fauchage. Les mélodies enjouées du berger s'éteignent alors avec les derniers feux pour céder la place aux chants de moisson. Mais l'instrument rejaillit parfois pour prolonger l'incandescence d'une journée de labeur dans un bal de crépuscule. La fin du cycle des moissons ainsi que celle du battage du grain est alors couronnée de grandes festivités au cœur desquelles l'instrument rend une ode à la nature (16).

Danses des batteurs de grain, des sarcleurs ou des moissonneurs, danses des filandières ou des amoureux du dimanche, danses des banquets de famille ou des foires régionales ... la cornemuse ne peut faillir à ses fonctions récréatives. Elle est avant tout un instrument de plein air.

La cornemuse enjouée du bal scande tout une série de danses allant des mélodies hiératiques du *pingacho* et du *galandum* à celles, plus fleuries, de la Galice médiévale, comme la *murinheira*, la *carvalhesa*, le *passeado* et le

redondo. Bon nombre de *fandangos* et de *jotas*, s'associant aux mêmes circonstances, représentent les danses à succès venues d'Espagne[12].

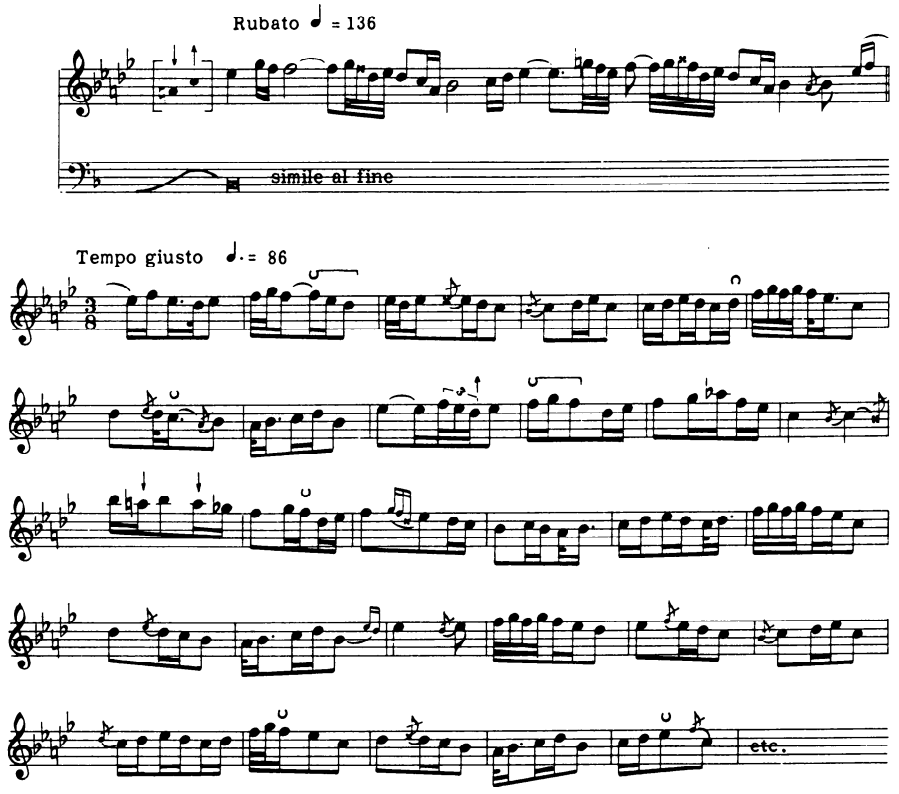
Danses ancestrales et danses modernes se côtoient et se mélangent dans toutes les fêtes villageoises. Hormis celles qui sont assignées à certains rituels religieux, elles se retrouvent indifféremment dans l'une ou l'autre circonstance. Le formalisme du choix ne saurait trouver sa place dans la ferveur collective du bal qui a ses temps forts et ses instants de respiration. La danse de la *murinheira* illustre bien cette perméabilité de la coutume, puisqu'elle était exécutée aussi bien pour la nuit de Noël que pour le divertissement dominical.

Les danses galiciennes appartiennent à un vieux fonds chorégraphique, si l'on se rappelle qu'elles servaient, au Moyen Age, à accueillir les rois et les nobles ou à désamorcer les guerres. La *murinheira*, par exemple, est connue dès le XIII[e] siècle (Martins 1939: XLIII, vol. II; Riego 1963: 4, 5, 133, 136). La danse du *pingacho*, accompagnée d'un chœur, est en liaison avec d'archaïques rites de fertilité. Mais sa forme actuelle ne remonterait pas au-delà du XVII[e] ou XVIII[e] siècle (Mourinho, Bessa Bento & Santos 1957: 1, 3, 7, 8). Quant au *galandum*, il aurait été importé d'Espagne par les moissonneurs et se rattacherait aux danses aristocratiques des XVII[e] et XVIII[e] siècles. La langue hybride de son chant trahit bien ses origines (Valentim, Mourinho & Santos 1953: 1-3, 5, 16). La *carvalhesa*, enfin, très difficile à danser, n'est plus l'apanage que de quelques vieux montagnards, alors que les figures de la *murinheira* sont un peu mieux conservées. Sur les six cornemuseurs de talent recensés lors de nos enquêtes, seuls deux ont encore pu jouer les mélodies des vieilles danses galiciennes, alors que tous avaient oublié le *pingacho* et le *galandum*[13].

En revanche, une grande quantité de danses, plus récentes celles-là, font partie du répertoire des bergers, telles que: *O Loureiro*, *Zé Canedo*, *Helena*, *O que lindo chapeu preto*, *Manolo Mio*, *Tia Ana*, *As Pombas da Catarina*, *O Diolinda*, *O Antonio*, *A Saia da Carolina*. Ces danses peuvent parfois se rattacher au genre de la *jota* ou du *fandango*, bien que ces derniers soient plutôt présentées par les musiciens comme des répertoires autonomes. Voici la transcription musicale d'un *fandango* interprété par Paulino Perreira João, que nous avons enregistré au village de Póvoa en 1978:

[12] La *murinheira* et la *carvalhesa* ont été enregistrées notamment au village de Paradinha (1978) et interprétées par Augusto Garrido Brazo. Le *passeado* a été enregistré au village de Pòvoa (1978) et interprété par Paolino Pereira João, cornemuseur, et par Paolino Raposo Oliveira et Alfredo Falcão, tambourinaires.

[13] Cette observation se réfère à nos prospections de 1978 et 1983.



En conclusion

Si la cornemuse galicienne refleurit à travers des répertoires métamorphosés, celle du Trás-os-Montes n'a pas la même histoire. Les cornemuseurs transmontains, ces dépositaires de mélodies et de techniques de jeu parmi les plus anciennes de la Péninsule, se réduisent aujourd'hui à une douzaine de bergers pour l'ensemble des montagnes qui avaient si longtemps protégé leur art.

Des répertoires liturgiques ou de la danse des *pauliteiros*, si intime à l'identité mirandaise, il ne reste que l'écume des fêtes avec ces *alvoradas* (aubades) dont tous se souviennent. Alors que le musicien est toujours accueilli pour les festivités de Noël, le cycle des douze jours menace son existence à cause des villages désertés par les jeunes. Sa présence au bal de la Saint-Jean ou aux mariages est peu à peu supplantée par la musique amplifiée d'un cassettophone. Par ailleurs, l'émigration a aussi éparpillé les ensembles cornemuse-tambours, et peu de villages se réveillent encore au roulement des grosses caisses.

Les vieilles danses galiciennes ont perdu leurs acteurs, et plusieurs fêtes se privent maintenant de la cornemuse, tandis que le pâtre ne cherche plus à

rompre le silence inquiétant des campagnes. Si la vieille cornemuse celtique abandonne peu à peu un village en crise de relais, elle est aussi attachée à une communauté paysanne dont la lutte pour la survie est devenue trop dure.

Pour le mélomane, certains espoirs sont toutefois permis, car des cornemuseurs peuvent encore sortir de l'anonymat, alors que d'autres reprennent leur instrument abandonné depuis dix ans. C'est l'histoire du musicien de Póvoa, qui après la fin de l'empire colonial, a dû quitter l'Angola pour retourner dans son Trás-os-Montes natal. Il avait perdu la maîtrise de sa cornemuse et se sentait mal intégré au village. Après notre visite de 1978, il reprit l'exercice de son instrument avec un engouement provoqué par une identité retrouvée. Aujourd'hui, il se déplace régulièrement au Portugal et surtout en Espagne pour animer des festivals. Et il semble que d'autres cornemuseurs de la région suivent ses traces.

Bibliographie

ALVES A.C.
1980 *Em volta de uma espada. Glorias Mirandesas 1930.* Miranda do Douro: Camara Municipal.

BAÇAL Abade de
1934 «Memorias arqueológico-históricas do Distrito de Bragança» G. da Assunção éd. Bragança, vol. IX, p. 511.

BAINES A.C.
1960 *Bagpipes.* Ed. par Pitt Rivers Museum. Oxford: Oxford University Press.

MARTINS A.F.
1939 *Folclore do Conselho de Vinhais.* Lisboa: Imprensa Nacional, Vol. II.

MOURINHO A.M. Padre
1957 «A dança dos paulitos». *Revista Ocidente* (Lisboa) LIII.

MOURINHO A.M. Padre, BESSA Bento & SANTOS Junior
1957 «Coreografia popular Transmontana IV. O Pingacho». In: *Douro Litoral. Boletim da Comissão de Etnografia e Historia* (Porto), Oitava Série I-II.

OLIVEIRA E. Veiga de
1966 *Instrumentos musicais populares portugueses.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PODNOS T.H.
1974 *Bagpipes and tunings.* Detroit: Library of Congress Catalog.

RIEGO F. Fernandez del
1960 «A musica popular galega». In: Separata das *Actas do Coloquio de Estudos Etnograficas, Dr J. Leite de Vasconcelos* (Porto), vol. III.
1963 «As dansas populares galegas». In: *Actas do 1º Congresso de Etnografia e Folclore* (Lisboa).

VALENTIM A. & MOURINHO A.M. Padre
1953 «Coreografia popular transmontana III: O galandum». In: *Douro Litoral* (Porto), Quinto Série, VII-VIII.

Discographie

CAUFRIEZ Anne
1980 *Chants du blé et cornemuses de berger* (Trás-os-Montes, Portugal). Paris: OCORA 558-547.

GIACOMETTI M.
1964 *Visages du Portugal — Ethnologie vivante*. Paris: Le Chant du Monde, LDX 4337.

LES INSTRUMENTS DOMESTIQUES DANS LA MUSIQUE POPULAIRE SUISSE*

Brigitte Bachmann-Geiser

Les instruments domestiques sont polyvalents en ce sens qu'il s'agit d'ustensiles quotidiens transformés pour la circonstance en des objets destinés à produire un bruit, un rythme ou — plus rarement — une mélodie. Tout comme les outils de travail qui leur sont apparentés sous ce rapport, les instruments domestiques appartiennent traditionnellement à l'instrumentarium populaire; de ce fait, ils relèvent d'un champ d'étude marginal situé aux confins de l'ethnologie européenne et de la musicologie. L'organologue les chercherait donc en vain dans le *Real-Lexikon der Musikinstrumente* de Curt Sachs, publié en 1913. Mais depuis peu, on les étudie conjointement avec les instruments enfantins[1] et dans le cadre d'un inventaire systématique des instruments de musique populaire européens[2].

Il n'est pas difficile de trouver la raison du manque d'intérêt envers ces instruments de percussion primitifs dont la hauteur du son est souvent indéterminée et parmi lesquels on compte casseroles, couvercles, louches, bouteilles, planches à laver, manches à balai et cuillers. A la Renaissance, les traités organologiques s'adressaient aux mélomanes des couches dominantes et aux lecteurs fortunés, qui dédaignaient la musique et les instruments des pauvres. Cette attitude des élites envers la pratique musicale populaire fut documentée en 1511 par Sebastian Virdung dans son ouvrage *Musica getutscht* (cf. 1970).

---

* Traduit de l'allemand par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

1 Mis à part un essai peu connu de Sachs (1926), on peut dire que Herrmann (1978) est la première à se pencher sur ce nouvel objet d'étude. Pour ce qui est des instruments enfantins, divers chercheurs ont exposé leur point de vue à ce sujet lors de la troisième réunion de travail de l'*International Study Group on Folk Musical Instruments* de l'*International Council for Traditional Music*, qui se tint en 1983 à Piran en Yougoslavie. Les actes de ce congrès ont paru en 1985 à Stockholm dans le volume N° 8 de *Studia instrumentorum musicae popularis*. Évoquons également, à ce sujet, le numéro spécial de *World of Music* N° 3, paru en 1987 sous le titre *Children's music and musical instruments*, où figurent des articles par S. De Lorenzi-Schenkel, B. Bachmann-Geiser et V. Atanasov. Voir, enfin, Bachmann (1984).

2 Les volumes déjà parus du *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, édités par Ernst Emsheimer et Erich Stockmann 1967), abordent aussi, en marge, les instruments domestiques. Voir Sárosi (1967), Kunz (1974), Bachmann-Geiser (1981), Elschek (1983) et Kumer (1986).

Après avoir présenté, à l'aide de descriptions et de xylographies, tous les instruments de l'orchestre de la Renaissance, l'auteur en vient aux «instruments idiots» («*dorlichen* [= *törichte*] *instrumenta*»), mais la tâche de les «nommer, illustrer et décrire» («*dye zuo nennen zuo malen und zuo beschreiben*») ne l'enchante guère. Parmi les instruments «idiots», auxquels l'auteur attribue le qualificatif méprisant de «*göckelspiel*» («jeu de bouffon»), il énumère divers instruments populaires toujours pratiqués de nos jours en Suisse, dont deux instruments domestiques.

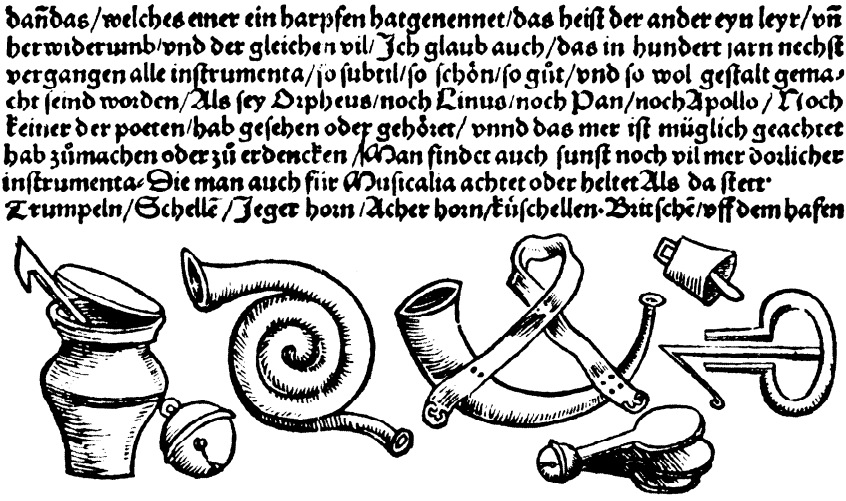


Fig. 1: A gauche, «*Britschen/uff dem hafen*», *in* Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Bâle 1511.

Ainsi mentionne-t-il le «*Hafenklopfen*» (= «frapper sur la marmite») auquel il applique le terme de «*Britschen/uff dem hafen*» et qu'il assortit d'un dessin de marmite en terre cuite frappée avec une grande cuiller (fig. 1). Peu après, dans la seconde moitié du XVI^{e} siècle, l'artiste Tobias Stimmer, de Schaffhouse, illustre le jeu du même instrument dans sa célèbre série de xylographies de musiciens, conservée actuellement au Metropolitan Museum à New York. Le poème explicatif qui l'accompagne attribue le «Hafenscharren» («gratter la marmite») aux instruments du bouffon et rappelle ainsi le qualificatif d'«idiot» que Virdung réservait aux instruments de musique populaire.

Virdung est aussi le premier en Suisse qui décrit l'usage d'une clef pour siffler — «*in dye schlüssel zu pfeiffen*» -, tel qu'il est illustré par une peinture à

l'huile exécutée vers 1540 par un artiste vraisemblablement originaire du sud de l'Allemagne[3]. La coutume de transformer une longue clef creuse en une flûte verticale bouchée à une extrémité existait encore dans les années trente, puisqu'elle a étonné Hanns in der Gand qui la mentionne brièvement dans son important essai sur les instruments de musique populaire suisse (1937: 99); Alfons Maissen, célèbre collectionneur et éditeur de chansons populaires romanches, s'en souvient aussi comme d'une coutume enfantine de sa jeunesse.

Ce sont maintenant les instruments domestiques recueillis au cours de nos propres recherches sur le terrain (1971-1986) qui seront décrits selon deux fonctions: en tant que contre-instruments, et en tant qu'instruments de substitution. Ensuite, il sera question du succès et de l'effet provoqués par ces instruments dans la *skifflemusic* suisse, en tant que signes d'un dénuement voulu, puis dans le mouvement folk et la musique populaire traditionnelle.

Les contre-instruments

Parmi les charivaris hivernaux, auxquels on attribuait la fonction de chasser les démons et d'assurer la fertilité, on compte celui de la Saint-Sylvestre scolaire (*Schulsilvester*) de Zurich, qui se déroule le dernier jour de classe de l'année civile. Pourtant, de nos jours, les élèves (généralement en petits groupes) ne se préoccupent plus guère de chasser les mauvais esprits. Ils s'appliquent plutôt à perturber à l'aube le sommeil paisible des citoyens, en poussant des cris et en faisant un vacarme instrumental. A côté des idiophones autochtones, tels les instruments de percussions faits de récipients en métal et divers types de grelots confectionnés à partir de boîtes de conserve, ce concert matinal comprend traditionnellement des cornes d'animaux, des cornes de brume, des sifflets à roulettes et des toupins; tous ces signaux sonores sont conservés au foyer ou empruntés pour la circonstance. Mis à part les pétards (en principe interdits), l'élément sonore dominant du *Schulsilvester* est encore de nos jours le bruit de deux couvercles entrechoqués, qu'ils soient en tôle, en aluminium, en émail ou, plus récemment, en acier inoxydable. Sur nos 110 informateurs, 98 ont affirmé que ces cymbales représentent l'instrument par excellence du *Schulsilvester*. Pour 48 d'entre eux, cet idiophone est même prépondérant dans le charivari de la ville de Zurich. Contre la promesse d'être obéissants durant la période précédant Noël, les enfants reçoivent de leur mère ces ustensiles de cuisine dont le rôle d'instrument bruyants lors de la Saint-Sylvestre zurichoise est attesté depuis un siècle. Dans son poème «Sylvester», Eduard Schönenberger écrivit en 1885:

[3] Ce détail figure dans le *Musikbild* au domaine de «Schipf» à Herrliberg (ZH). Voir à ce sujet Jakob et Briner (1961).

«Sie ziehnd durs Dörfli us und i
mit Schele, Horn und Flöte
und Pfannendeckel, Gloggespiel,
mit Trumme und Trumpete»[4].

Fig. 2

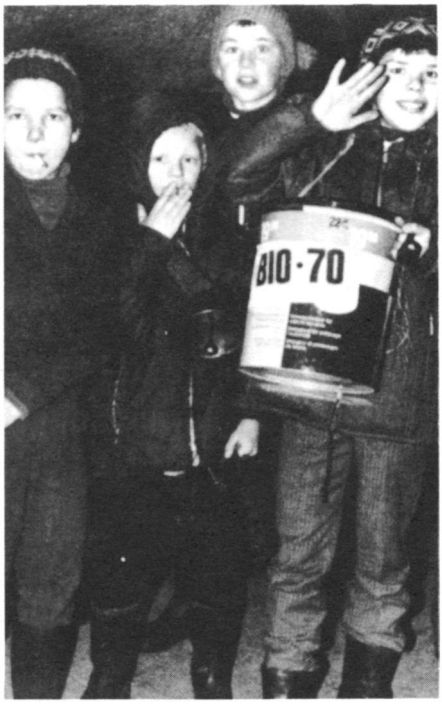


Fig. 3

Fig. 2 et 3: *Schulsilvester* à Herschmettlen (ZH), 1971. Photos: B. Bachmann-Geiser.

Si l'instrument national zurichois disparaît peu à peu, c'est probablement pour la raison suivante, selon un journaliste de la *Neue Zürcher Zeitung*:

> «Peut-être les mères hésitent-elles maintenant à céder les couvercles en acier chromé de leurs casseroles en téflon»[5].

Dans son poème «Schuelsilväschter i de Stadt», Barbara Egli observe la même tendance:

---

[4] «Ils vont et viennent dans le village/avec toupins, cor à bouc et flûte/et couvercles, sonnailles/avec tambours et trompettes». In: *Goldene Zeit: Kinderlieder und Idyllen*, Zürich 1893-1897.

[5] Le 24 decembre 1975.

« ... Und doo i de Stadt!
Ais höcklet für sich
und bimbelet mit emene
schüüche Glöggli.
E Mueter rüef abe
vom Balkon:
Daneli, gäll
heb Sorg zu de Pfanneteckel
und leg dHäntschli a»[6].

Jusqu'à une période récente, voire même encore aujourd'hui, le *Schulsilvester* zurichois comporte deux phases. La première se déroule à l'aube, lorsque les enfants, échappant à la surveillance des adultes, se promènent dans la ville en faisant du vacarme et des farces. Elle est suivie d'un programme récréatif souvent élaboré par les élèves eux-mêmes, qui a lieu en classe en présence de l'enseignant. Les instruments utilisés dans l'un et l'autre cas sont clairement différenciés. Dans la rue, les élèves se servent soit d'instruments qu'ils ont fabriqués eux-mêmes, soit d'instruments improvisés au moyen d'ustensiles de ménage qui sont, dans le meilleur des cas, des outils de travail ou des avertisseurs sonores puissants. Les interludes musicaux à l'école, en revanche, calqués sur le récital de concert, ne font apparaître que les instruments connus des leçons de musique. A la différence de la répétition générale des pièces de Noël, le charivari enfantin de la Saint-Sylvestre témoigne, en outre, d'une opposition nette. Ludvik Bielawski (1985: 110) a attiré l'attention sur «le refus de faire de la musique normalement», tandis que Gottfried Habenicht, dans sa monographie sur le *Kastenratschen* à Ebnet près de Fribourg en Brisgau, voit dans les instruments du Vendredi saint, non seulement des substituts aux cloches d'église qui viennent de se taire, mais, plus encore, une véritable antithèse.

Si l'on peut qualifier de contre-instruments les couvercles entrechoqués lors du *Schulsilvester* zurichois, de la *Tschättermusik* («musique de charivari») de Laufenburg (Argovie), du charivari matinal d'Altdorf (Uri), du charivari carnavalesque de Saignelégier (Jura) et de la *Hudlete*[7] de Wimmis (Berne), ce nouveau concept s'applique aussi, sinon davantage, à la *Saugeige*.

Le terme de *Saugiige ou Moregiige*[8] designe à Soleure, en Haute-Argovie bernoise, dans les environs d'Anêt (Berne) et à Fribourg en Brisgau, le pétrin en bois de sapin, long de deux mètres, transformé en instrument domestique. Dans nombre de ménages paysans du Mittelland, le pétrin est toujours en usage

---

[6] «Et ici dans la ville:/Un enfant est assis, seul/et fait sonner une cloche timide./Une mère l'appelle du balcon:/Daniel, fais attention aux couvercles/et mets tes gants». In: *Himmel und Höll und Hüpfistai*, Zurich 1976.

[7] *Hudlete*: terme désignant une tradition locale de Nouvel An.

[8] *Saugiige*: «violon de cochon», *Moregiige*: «violon de truie». Cf. *Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der Schweizerdeutschen Sprache*, vol. 2. Frauenfeld, 1985, colonne 151.

pour préparer de grandes quantités de pâte à pain, car en échange de leurs céréales, les cultivateurs recevaient jusqu'à récemment, non seulement de l'argent mais aussi de la farine. En tant qu'instrument bruyant traditionnel, le pétrin repose à l'envers sur une longue planche non rabotée; souvent, les deux sont placés sur une charrette à bras. Un garçon s'assied en cavalier sur le pétrin, tandis que quatre autres commencent la «musique» en tenant le pétrin par les anses et en le frottant sur la planche en un mouvement de va-et-vient. Le vacarme ainsi provoqué se fait entendre à Soleure chaque année lors de la *Chesslete*[9] à l'aube du «Jeudi gras» (le jeudi précédant le Mercredi des Cendres) (fig. 4), mais on l'emploie également en tant qu'instrument de réprimande. Jakob Hofstätter a décrit l'utilisation du pétrin et d'autres instruments de bruit dans le canton de Soleure:

> «Voici une coutume de mariage, qui survit dans certaines régions: si les nouveaux mariés ne plaisent pas aux jeunes gens du village, par exemple lorsque la jeune fille originaire du village décide d'épouser un étranger alors qu'un villageois désire aussi l'épouser, les garçons du village s'assemblent le soir précédant la noce [...] équipés de sifflets, de clarinettes, d'outils en tôle, de pétrins, de couvercles [...] et, sur un signe donné, font sonner cette musique la plus affreuse qui soit, cela avec une intensité telle qu'on l'entend, par une nuit calme, sur une grande distance [...]»[10].

Fig. 4: Le pétrin, servant d'idiophone raclé. Carnaval de Soleure, 1974. Photo: Heri.

[9] *Chesslete*: terme désignant le charivari local.

[10] Dans *Aus Berg und Thal*, II, Glarus, 1985, p. 145.

C'est par une *Mueltschaft* (= «charivari») que les jeunes gens se moquaient d'un veuf qui se mariait pour la seconde fois, comme cela arriva encore en 1972 à Tafers (Fribourg). Dans les années soixante, le pétrin fut frotté à Ursenbach (Berne) aux dépens d'un aubergiste impopulaire, et à Rütschelen (Berne), d'un agent de police détesté. Ces dernières années, le *Mueltechratze* («frottement du pétrin»)[11] ne s'adressait plus, dans le Brisgau, qu'aux jeunes mariés qui refusaient d'offrir aux célibataires la verrée coutumière. Selon un informateur de Schüpfen (Berne), le frottement du pétrin produit un «hurlement diabolique» («*hornet wie dr Tüfu*»), et ce vacarme, affirme un autre informateur à Ursenbach (Berne), peut s'entendre à une distance de huit kilomètres.

Tant que les paysannes feront leur propre pain, le pétrin ne perdra pas sa fonction primaire. De même, comme expression d'une justice populaire profondément enracinée et comme instrument carnavalesque délibérément laid, il ne risque pas non plus de perdre sa fonction secondaire, car le désir de la parodie musicale, du contraste et de l'opposition, en bref, le goût pour les contre-instruments semble être largement répandu. En 1909, dans un essai sur la communauté carnavalesque (*Narrengemeinde*) d'Appenzell, Alfred Tobler a décrit comment, le lendemain de la *Landsgemeinde* appenzelloise, on aurait fait le bal non pas au son d'instruments à corde — tels violon, violoncelle, contrebasse et *Hackbrett* (tympanon) — mais au moyen d'une harmonica et d'un peigne recouvert de papier de soie, afin de ridiculiser les élections et les votations autant que les rituels qui les entourent.

Or, c'est seulement à cette occasion que le peigne recouvert de papier de soie apparaît, dans la tradition populaire suisse, comme un contre-instrument, car il s'agit avant tout d'un instrument de substitution.

Les instruments de substitution

Le peigne, recouvert de papier de soie ou de papier d'aluminium — voire même, comme à Wartau (Saint-Gall), de la feuille d'un épi de maïs — semble être connu depuis longtemps en Suisse. La *Strählmusig*[12] est représentée pour la première fois sur un calendrier zurichois de 1856. Deux soeurs célibataires d'Entschwil dans l'Oberland bernois se souviennent que, voici plus d'un demi-siècle, elles s'exerçaient sur leurs *Strählflöten* («flûtes de peigne») pour exécuter des chants de Noël à deux voix, car, comme d'autres femmes et jeunes filles, elles n'avaient pas les moyens de s'acheter un instrument de musique, si modeste fût-il. Le peigne était, non seulement l'harmonica du pauvre, mais il servait encore d'instrument de danse quand aucun autre instrument n'était disponible, comme l'a décrit Senn-Barbieux (1870: 200) à propos du Toggenbourg:

---

[11] *Schweizerisches Idiotikon*, vol. 3, colonne 930.

[12] *Strählmusig*: «musique de peigne». Cf. *Schweizerisches Idiotikon*, vol. 5, colonnes 142 et 1077.

«Là alternent toutes sortes de jeux avec yodel, chants et danses, et si l'on ne peut mettre la main sur un instrument de musique, on se débrouille avec le *Strählblasen*, en soufflant sur un peigne à dents fines enrobé de papier».

Jusque dans les années 1970, à Siebnen (Schwyz) et dans le Muotatal (Schwyz), les garçons qui reculaient devant la difficulté de jouer de la feuille, ou encore de vieux joueurs de guimbarde qui, ayant perdu toutes leurs dents, ne parvenaient plus à tenir l'instrument dans la bouche, recouraient au jeu rudimentaire du peigne. Enfin, le peigne revêt de l'importance pour tous les amateurs de musique qui ne semblent pas avoir un grand talent musical ou qui n'ont jamais eu la possibilité d'apprendre à jouer d'un instrument, mais qui veulent être de la partie quand on s'amuse bien.

Cette fonction du jeu du peigne est illustrée par le petit carnaval organisé en 1974 par l'ensemble de cistres (littéralement: «cithares à manche», «*Halszithern*») d'Ebnat-Kappel (Saint-Gall), non pas pour un public mais pour son propre plaisir. Par ce charivari, les membres de ce groupe folklorique, qui est surtout composé de femmes et se voue à maintenir la tradition du cistre du Toggenbourg, tenaient à faire participer leurs maris, pour la plupart des agriculteurs ignorant le jeu d'un instrument de musique. Sur l'accompagnement du cistre populaire, les femmes jouaient la mélodie à l'harmonica et au peigne recouvert de papier de soie, tandis que les hommes assuraient la section rythmique en entrechoquant des couvercles, en frappant sur un chaudron avec un balai, en raclant une planche à laver recouverte de tôle ondulée, en agitant des bouteilles vides transformées en hochets au moyen de cuillers à café qui y avaient été introduites, voire en frottant des verres à pied et en jouant du manche à balai[13] (fig. 5).

C'est surtout en Suisse centrale que l'on recourt aux ustensiles de ménage en guise d'instruments d'accompagnement lorsque quelqu'un se met à jouer d'un instrument mélodique — le plus souvent un accordéon — et que les autres ont envie d'y participer sans disposer pour autant d'un instrument de musique conventionnel. Cela peut arriver dans une auberge, en camp de ski, en excursion d'école, lors d'une fête d'entreprise, voire même au service militaire. Selon les cas, ces formations spontanément constituées peuvent atteindre la taille de l'orchestre carnavalesque mentionné plus haut. Mais le plus souvent, on se borne aux instruments suivants: une paire de cuillers, un manche à balai porté sur l'épaule et frappé devant et derrière la tête du joueur à l'aide d'une brosse à farine, d'un *Härdöpfustünggü* (pilon) ou simplement d'un bâton, enfin, une sorte de contrebasse de fortune.

Pour imiter la contrebasse, le joueur frotte avec ses doigts mouillés, généralement le pouce, une porte ou un battant d'armoire, de préférence en bois de

[13] Cette musique carnavalesque figure sous le titre «Vaters Polka» sur un disque — épuisé — intitulé *Maultrommel-Mundharmonika-Kamm*, ex libris EL 12 355.

Fig. 5: Joueur de planche à laver recouverte de tôle, lors du carnaval d'Ebnat-Kappel (Saint-Gall), 1974. Photo: B. Bachmann-Geiser.

sapin, voire même le long d'un mur lambrissé (fig. 6). Pour amplifier le son, on peut utiliser une boille à lait, une caisse ou simplement la valise en carton dans laquelle on transporte l'accordéon schwyzois. Le même effet est obtenu en frottant le siège d'une chaise en bois avec les doigts (fig. 7), ou en poussant le pied d'une chaise sur le parquet. Cette dernière possibilité a été décrite par Hanns In der Gand (1937: 83):

> «Dans les casernes aux postes-frontière, on entend parfois l'accordéon accompagné d'un semblant de contrebasse produit au moyen du pied d'une chaise raclant à coups brefs et tranchants sur le plancher».

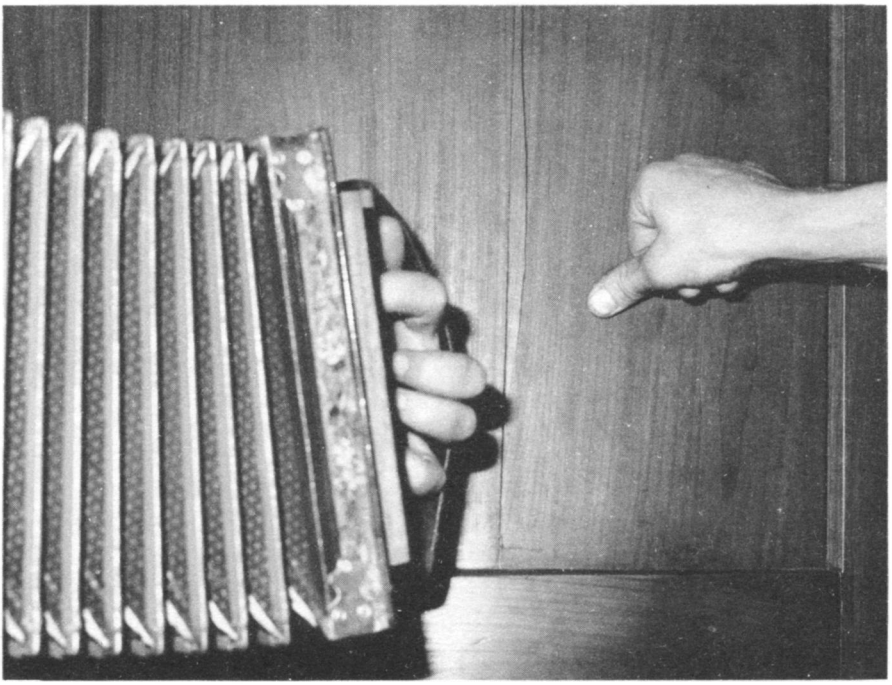


Fig. 6: Frottement du pouce pour produire une basse de substitution. Bettenhausen (Berne), 1974. Photo: B. Bachmann-Geiser.

Le frottement du pouce contre un mur en bois peut être amplifié au moyen d'une bouteille ou d'une douille que l'on tient avec les quatre autres doigts au creux de la main. Une coutume largement répandue consiste à «faire la basse» («*Bassmache*») à l'aide d'un bâton, d'un outil, d'un manche à balai ou d'une règle. Dans ce cas, on étend l'index mouillé de la main gauche sur le bord d'une table en bois et on le frotte avec le bâton tenu dans la main droite, ce qui provoque la vibration du plateau de la table. On parvient même à varier la hauteur des sons en modifiant la pression exercée sur le doigt ou les points de frottement.

Fig. 7: «Faire la basse» sur une chaise en bois. *Bauermusik* du *Jodelclub* de Brunnen (Schwyz), 1976. Photo: K. Wyss.

Deux tons différents peuvent être obtenus au moyen de deux bouteilles remplies d'eau à différente hauteur. On ignore l'origine du «piano à bouteilles», constitué de bouteilles plus ou moins remplies de façon à produire la gamme et frappées avec un bâtonnet. Le plus ancien témoignage connu à ce sujet est une description, assortie d'une illustration, parue dans la *Schweizer Musiker-Revue* (vol. 10(2/3), 1934). L'existence des «bouteilles musicales», en tant que substitut du piano ou de l'accordéon, est attestée en Valais et en Suisse centrale. Bruno Bürgler, né en 1960 à Ibach (Schwyz), passait pour être un enfant prodige de la musique populaire; il est encore de nos jours un «bouteilliste» (*Fläschler*) réputé pour son jeu sur dix bouteilles (fig. 8)[14].

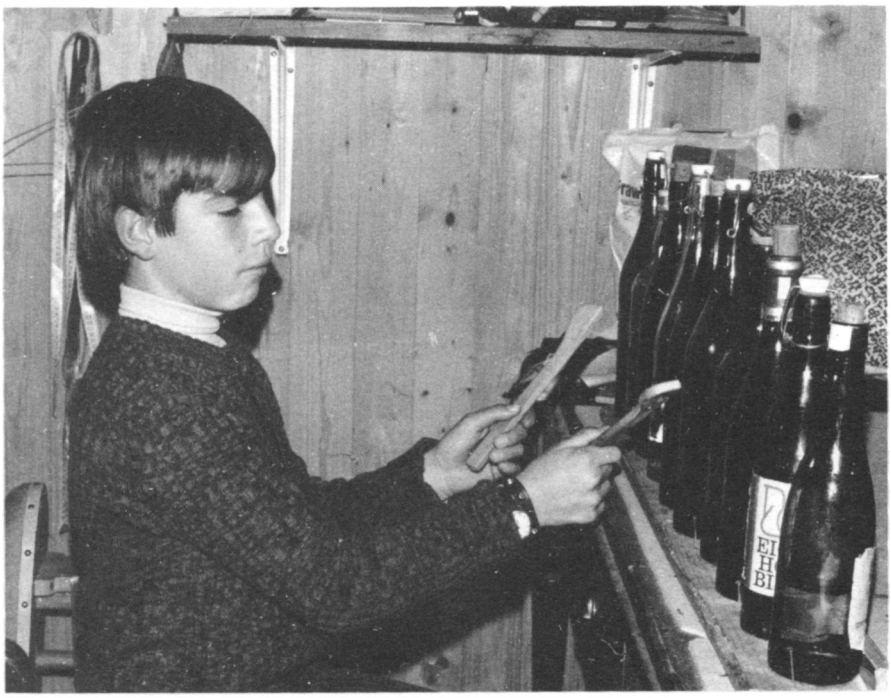


Fig. 8: Bruno Bürgler jouant des bouteilles musicales, Ibach (Schwyz), 1972. Photo: B. Bachmann-Geiser.

L'instrumentarium domestique, auquel recourent volontiers les musiciens de tradition populaire, a été revalorisé par la *skifflemusic* et le mouvement folk.

Déjà dans les années 1930, les Noirs américains battaient le rythme au moyen de *teaspoons* et de *washboards*. Dans les années 1950, cette pratique

[14] Pour un exemple du jeu des bouteilles musicales, voir l'anthologie de disques *Die Volksmusikinstrumente in der Schweiz*, Claves 8012013.

s'est propagée en Angleterre: en 1956, on dénombrait à Londres plus de six cents ensembles de *skiffle* (Siniveer 1981: 243), qui ont exercé à leur tour une influence sur la musique populaire et récréative de Suisse. Divers *skifflers* suisses, comme les *Sunday Skifflers*, le *Wöschbrättbänd*[15] et surtout *Pfurri, Gorps und Knirri* ont remporté un grand succès avec des instruments domestiques de toutes sortes. Entre 1975 et 1980, les célèbres *Argauer Musikanten* (qui sont entre-temps retournés à la musique rock) se servaient des instruments domestiques suivants: arrosoir, loquet, bouteille vide, chaînes à neige, harasse, planche à laver, sac à poubelle, cendrier, tire-bouchon, casse-noix, fouet à crème, râpe à noisettes et cuillers; leur disque *Leiff* de 1976 a même été classé dans le hit-parade.

En réaction contre les coûteux instruments de rock, les instruments domestiques ont également fait leur apparition dans la musique folk[16]. En effet, lorsqu'on écoute les enregistrements des neuf festivals folk organisés entre 1972 et 1980 à Lenzbourg[17], on constate, notamment sur les enregistrements datant du début des années 1970, l'utilisation de cuillers, appelées *spoons* par les interprètes; dès 1976, en revanche, on remarque la prépondérance de toutes sortes de cordophones construits sur le modèle d'instruments de musique populaire anglo-saxonne et suisse. En 1974, on a pu entendre à Lenzbourg, à côté d'autres formations populaires suisses, la *Rigi-Hundsbuchmusik* (fig. 9) de Vitznau (Schwyz), qui, selon la bonne vieille tradition, sifflait avec des feuilles de lierre et jouait de l'harmonica, de la guimbarde, des claquettes (*chlefeli*), des cuillers et du manche à balai: les amateurs de folk n'ont pas caché leur étonnement face à ces *spoons* indigènes[18].

Le jeu des cuillers (fig. 10), attesté en Suisse depuis 1798[19], a pu être observé dans les années 1970 dans la région du lac des Quatre-Cantons, dans le canton d'Obwald, le Meiringen avoisinant, et en particulier dans le canton de Schwyz et dans certaines régions du canton de Glaris, de l'Oberland zurichois et du canton du Valais. Jusqu'en 1975 environ, il était produit presque exclusivement par des cuillers à soupe en métal. Au bistrot, lorsque quelqu'un jouait de l'accordéon et que le rythme en devenait irrésistible, les clients réclamaient souvent une paire de cuillers au personnel. La technique de ce jeu rythmique improvisé, toujours observée de nos jours, est la suivante: le joueur, assis, tient

---

[15] Cf. le disque *D'Wöschbrättbänd und Trio Lüönd*, Zyt 256.

[16] Cf. à ce sujet Hostettler (1981), Hangartner (1981) et Burckhardt-Seebass (1987).

[17] Les enregistrements inventoriés des neuf festivals folk sont conservés aux Archives suisses de la chanson populaire, à Bâle.

[18] Cf. le disque *Rund um die Rigi*, EMI Columbia 3 E 062-33856.

[19] Cf. Johann-Gottfried Ebel (1798: 172): «J'ai aussi écouté deux garçons chanter des chansons; ils s'accompagnaient en faisant s'entrechoquer deux cuillers en bois qu'ils tenaient entre les doigts et qu'ils agitaient à la manière des Espagnols jouant des castagnettes» (concerne Rhodes intérieures).

Fig. 9: Joueurs de manche à balai et de cuillers de la *Rigi-Hundsbuchmusik*, Vitznau (Schwyz), 1975. Photo: SVZ.

d'une main la paire de cuillers par les manches et la frappe sur l'autre avant-bras, les cuisses et la main libre, plus rarement sur les mollets, la poitrine et la tête (fig. 11). Dans les régions où l'on a coutume de boire le café arrosé, notamment en Suisse centrale, on se sert également de cuillers à café. Dans ce cas, nettement moins fréquent que le jeu avec les cuillers à soupe, la position de jeu reste la même, mais la technique est différente: avec la paire de cuillers, on frotte les doigts écartés de la main libre.

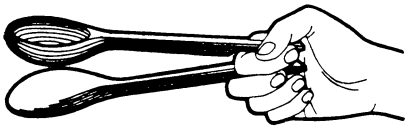


Fig. 10

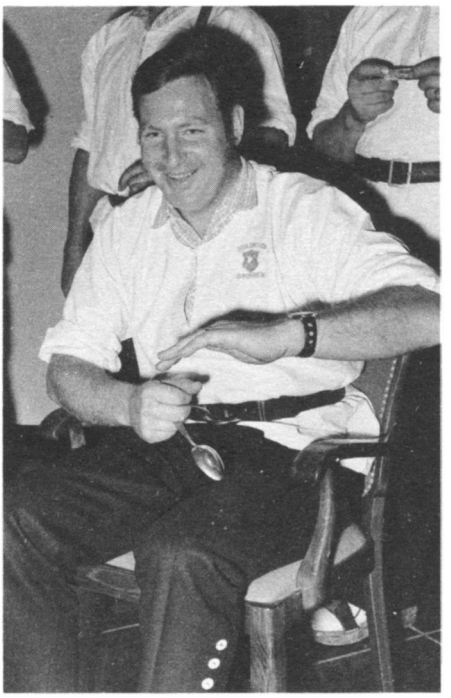


Fig. 11

Fig. 11: Joueur de cuillers de la *Bauermusik* de Brunnen (Schwyz), 1974. Photo: B. Bachmann-Geiser.

Si les cuillers proviennent traditionnellement du couvert de table, on a vu apparaître plus récemment le jeu avec des couverts à salade en bois. C'est en avril 1975 à Thalwil (Zurich) qu'on a vu pour la première fois de jeunes citadines venues à une fête de *Laendler* munies de leurs propres couverts. Probablement sous l'influence des *skifflers* suisses et du mouvement folk, le jeu des cuillers a connu un nouvel essor. Un informateur de Cham (Zoug) nous a raconté qu'un seul joueur d'accordéon est parfois accompagné par huit joueurs de cuillers, ce qui est considéré comme un véritable honneur pour le musicien. De même, les ensembles populaires comprenant des joueurs permanents de cuillers remportent un succès considérable. Chaque lundi d'été, la *Bauermusik*

(= «orchestre champêtre») du *Jodelclub* de Brunnen (Schwyz) anime par exemple des soirées folkloriques pour touristes étrangers, en jouant d'instruments domestiques jadis méprisés, tel le peigne recouvert de papier de soie, le manche à balai et la «basse sur caisse», ainsi que d'instruments populaires comme l'harmonica et la guimbarde (fig. 12)[20]. Les membres de cette formation «champêtre» sont tout sauf agriculteur; ils auraient donc sans doute les moyens de se procurer des instruments plus sophistiqués. Le recours aux instruments domestiques n'est donc plus dicté chez eux par un manque d'argent, mais plutôt par le désir d'en gagner et d'avoir du succès.

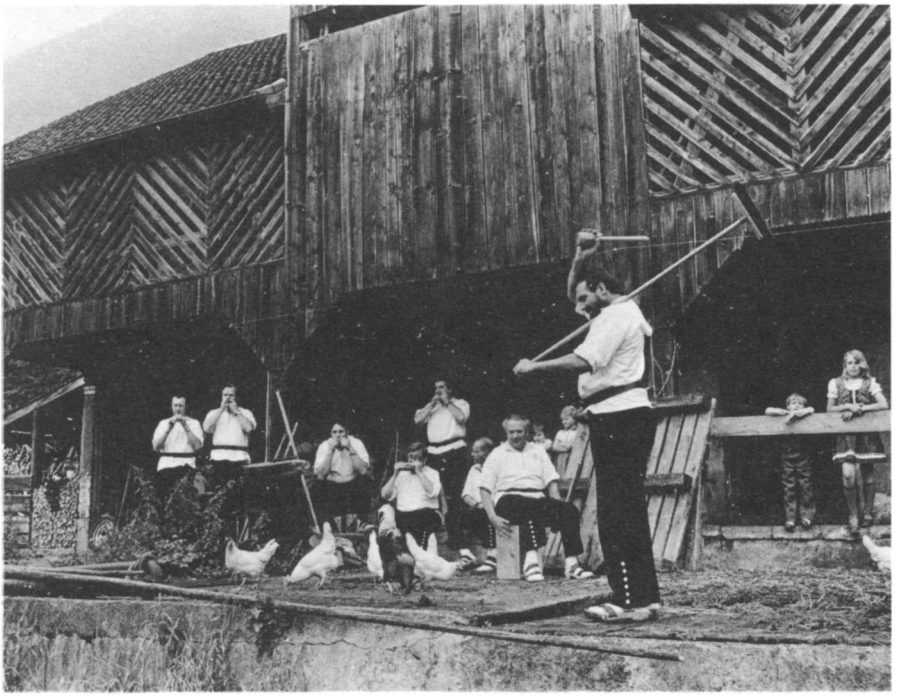


Fig. 12: La *Bauermusik* du *Jodelclub* de Brunnen (Schwyz). De gauche à droite: flûte à bec, harmonica, peigne, harmonica, guimbarde, cuillers, «basse sur caisse», manche à balai. Photo: D. Gignoux.

L'essor du jeu des cuillers ces dix dernières années peut être retracé dans la presse, en suivant les chroniques du concours de joueurs de cuillers (*Löfflerwettstreit*) organisé chaque automne depuis 1977 à Giswil (Obwald)[21]. Si, dans

[20] Un exemple musical de cette *Bauermusik* figure dans l'anthologie de disques *Die Volksmusikinstrumente in der Schweiz*, Claves 8012/13.

[21] Nous tenons à remercier M. Arnold Burch, responsable de la Société de musique de Giswil qui organise du concours des joueurs des cuillers, pour avoir rassemblé le matériel d'archives.

les années 1970, la plupart des candidats se servaient encore de cuillers à soupe en métal et de couverts à salade, l'utilisation jusque-là sporadique de cuillers en bois sculptées à cette fin était devenue la norme le 30 août 1986. Ainsi le modeste instrument domestique est-il devenu en Suisse un instrument de percussion à la mode qu'on peut se procurer dans tous les grands magasins de musique. Et chaque joueur de cuillers qui se respecte se fait faire son instrument sur commande auprès d'un sculpteur spécialisé.

Depuis plus de dix ans, un sculpteur talentueux, Franz Dillier d'Engelberg (Obwald), rénommé pour ses figurines de crèche, sculpte dans du bois de hêtre ou de cerisier des cuillers en forme de cuillers de cuisine d'une longueur de 40 cm, munies d'encoches pour les doigts[22]. Quant à Werner Reichmuth de Cham (Zoug), ouvrier à la retraite, il a commencé à sculpter des cuillers par passion pour la musique de *Laendler* et de l'*Älplerschlagzeug* («batterie des pâtres»). Par comparaison avec les instruments de Dillier, légers et munis de sculptures en encoche bien travaillées et lissées, l'ouvrage de ce dernier est plus lourd, quelque peu grossier et anguleux, mais il s'attache à choisir du bois bien veiné pour la fabrication de cuillers destinées à la décoration murale. Reichmuth choisit son bois avec soin (hêtre, prunier et noisetier, mais aussi pommier et chêne), sachant que seuls les bois bien secs provenant d'arbres en bonne santé produisent le son tant apprécié par ses clients; il regrette que seuls de vieux pruniers noueux puissent être abattus, car les cuillers faits dans ce bois sont très recherchées. De plus en plus, Reichmuth fabrique aussi des cuillers de dimensions plus réduites pour les enfants. Ainsi, l'instrument jadis réservé aux hommes fréquentant les auberges est maintenant accessible aux femmes et aux jeunes filles[23]. Pour sa part, Beat Kollegger d'Alvaneu (Grisons), un jeune musicien et facteur de divers instruments de musique populaire, orne ses cuillers du blason grison ou helvétique et ne peut faire face à la demande croissante qu'en mettant à contribution un atelier d'handicapés.

Qui sont les joueurs de ces centaines, voire de ces milliers de paires de cuillers? Comment ce modeste ustensile domestique s'est-il transformé en un instrument de percussion fabriqué par des spécialistes et mis à l'épreuve lors de concours? Faute d'enquêtes en la matière, on ne peut répondre à ces questions qu'en émettant quelques observations et hypothèses.

Depuis les années 1970, le jeu des cuillers, tout comme celui d'autres instruments populaires, a connu un nouvel essor grâce à la renaissance de la musique populaire. Même fabriquées sur commande, les cuillers demeurent bon marché; leur maniement s'apprenant en outre facilement en autodidacte, c'est un instrument accessible à quiconque veut bien le pratiquer.

D'autre part, on ne peut jouer des cuillers qu'en accompagnement d'un instrument mélodique, de préférence un accordéon. A l'époque, il fallait d'abord un joueur d'accordéon schwyzois pour donner envie de battre le rythme.

---

[22] Pour une illustration, voir Bachmann-Geiser (1981: 13).

[23] Lors du concours des *Löffler* de 1986, une fillette de dix ans, Sereina Kamm de Hinwil (Lucerne) l'emporta sur ses collègues masculins. Cf. *Vaterland*, 1er septembre 1986.

Aujourd'hui, c'est l'inverse: on se procure des cuillers ayant une bonne sonorité pour s'exercer en accompagnant un disque ou une cassette. D'une manière générale, les joueurs de cuillers préfèrent des interprètes virtuoses de la musique d'accordéon et de clarinette, et des danses rapides comme le *Laendler* et le *Schottische*.

Les joueurs de cuillers anonymes qui exhibent leur art lors de concerts de *Laendler* (ce qui ne plaît pas toujours aux autres auditeurs) ont du plaisir à pratiquer leur instrument en situation. Mais on rencontre aussi les amateurs de danse qui, contraints par le statut de «spectateurs», tentent de s'y soustraire en participant activement à la musique en restant assis sur leur siège. Considéré sous cet angle, le nouvel essor du jeu des cuillers n'est pas seulement la manifestation bienvenue d'une musique de type «*je-ka-mi*»[24], mais encore une des conséquences de la commercialisation toujours plus avancée de la musique populaire suisse.

Bibliographie

BACHMANN-GEISER Brigitte
1981 *Die Volksmusikinstrumente der Schweiz.* Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Zürich: Atlantis. [Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Serie I, Bd. 4].

1984 «Der Zürcher Schulsilvester». *168. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1984.* Zürich: Kommissionsverlag Hug.

BIELAWSKI Ludvik
1985 «Brummtopf und Brummbass in deutscher und polnischer Volkstradition». *Studia instrumentorum musicae popularis* 8: 108-11.

BURCKHARDT-SEEBASS Christine
1987 «'Gang, hol d'Gitarre'. Das Folkfestival auf der Lenzburg, 1972-1980 und die Schweizerische Folkbewegung». *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 83(3-4): 154-168.

EBEL Johann-Gottfried
1798 *Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz.* 1. Bd. Leipzig.

ELSCHEK Oskár
1983 *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei,* Teil 2. Die slowakischen Volksmusikinstrumente. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik. [Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Serie 1, Bd. 2].

HANGARTNER Urs
1981 «Volk mit 'F'. Anmerkungen zur sogenannten Folkbewegung». *Schweizer Volkskunde* 71: 78-82.

HERRMANN Hildegard
1978 «Kinderinstrumente. Versuch einer Bestimmung aus volksmusikinstrumentenkundlicher Sicht». *In* W. Deutsch und M. Schneider, *Beiträge zur Volksmusik in Tirol.* Innsbruck.

HOSTETTLER Urs
1981 «Über die Schweizerische Folkbewegung». *Schweizer Volkskunde* 71: 73-77.

[24] «*Je-ka-mi*» = *Jeder kann mitmachen*, «chacun peut participer».

IN DER GAND Hanns
1937 «Volkstümliche Musikinstrumente der Schweiz». *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 36: 73-120.

JAKOB F. & BRINER A.
1961 «Das Musikbild und die Hausorgel im Landgut zur 'Schipf' in Herrliberg-Zürich», *n: 145. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft auf das Jahr 1961.*

KUMER Zmaga
1986 *Die Volksmusikinstrumente in Slowenien.* Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik. [Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Serie I, Bd. 5].

KUNZ Ludvik
1974 *Die Volksmusikinstrumente der Tchechoslowakei.* Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik. [Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Serie I, Bd. 2].

SACHS Curt
1926 «Heidenlärm und Kinderspiel». *Velhahgen und Klasings Monatshefte* 41, 1. H.S.: 93-97.

SÁROSI Bálint
1967 *Die Volksmusikinstrumente Ungarns.* Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik. [Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Serie I, Bd. 4].

SENN-BARBIEUX Walter
1870 *Charakterbilder Schweizerischen Landes, Lebens und Strebens.* St. Gallen.

SINIVEER Kaarel
1981 *Folk-Lexikon.* Hamburg: Rowohlt.

TOBLER Alfred
1909 «Appenzeller Narrengemeinde». Heiden.

VIRDUNG Sebastian
1970 *Musica getutscht.* Éd. en *fac-simile* par K.W. Niemöller. Basel, Paris, London: Bärenreiter.

RECONSTRUCTION D'UNE LYRE ANTIQUE

Annie Bélis, avec la collaboration de Jean-Claude Condi

Dans l'Antiquité grecque, l'instrument à cordes le plus populaire a toujours été la lyre: c'est avec elle que les enfants s'initiaient à la musique; dès qu'ils savaient lire, ils se rendaient chez un «cithariste» qui n'était pas, contrairement à ce que l'on pourrait croire, un professeur de cithare, mais un professeur de lyre[1]: d'innombrables coupes à figures rouges représentent des scènes d'école où les enfants, le plus souvent assis en face du maître, tiennent une lyre et s'efforcent de reproduire l'exercice qui leur a été montré (fig. 1). Dans le *Protagoras*, Platon résume l'éducation musicale que recevaient les jeunes Athéniens:

> «Quand l'élève sait jouer de son instrument, son maître lui fait connaître des oeuvres d'autres bons poètes, celles des compositeurs lyriques, qu'il lui fait exécuter sur la lyre»[2].

Seuls les individus les plus réfractaires à la musique se montraient incapables de se pénétrer de cet enseignement musical; c'est ainsi qu'Aristophane ironise sur «l'éducation de pourceau» du démagogue Cléon, qui, aux dires de ses anciens camarades d'école, ne savait accorder sa lyre qu'en *doristi*, et se refusait à apprendre un autre accord[3]. A côté de la cithare (fig. 2), dont se servaient

---

[1] Le terme grec qui désigne ces professeurs de musique est κιθαρισταί; il signifie littéralement «joueurs de cithare», tandis que le joueur de lyre s'appelle λυριστής. Il n'empêche que ces maîtres de musique enseignent la lyre, et non pas la cithare; le terme générique pour le jeu de la lyre reste κιθάρισμα. Confirmation en est donnée par les très nombreuses représentations figurées d'écoles de musique: élèves et professeurs y jouent de la lyre.

[2] Platon, *Protagoras* 326 a.

[3] Aristophane, *Cavaliers*, v. 985; il s'agit en réalité d'introduire un jeu de mot sur l'accord de la lyre (en δωριστί) et la vénalité de Cléon, qui fait dire au maître de musique, en le chassant de son école, que «cet enfant n'est capable d'apprendre rien d'autre que le Dôrodokisti» (mot forgé sur δωροδόκημα, «corruption», «pot de vin»).

les professionnels dans les concerts et les compositions musicales, soit en solo instrumental (citharistique), soit en citharôdie (le musicien chantait en s'accompagnant), la lyre était un instrument pour amateurs: on en jouait dans les banquets, dans les fêtes privées, au gynécée. Son usage est attesté dès l'époque homérique: l'un des textes les plus anciens qui en parle est l'*Hymne homérique à Hermès*. Il raconte comment Hermès enfant invente la lyre: ramassant une carapace de tortue, il y adapte deux montants qu'il réunit par une traverse, tend une peau de bœuf sur la caisse formée par la carapace, et attache sept cordes sur l'instrument ainsi formé[4]. La tradition d'une lyre construite sur les mêmes principes fondamentaux se perpétuera de l'époque archaïque jusqu'au déclin de l'empire romain: les écrivains en parlent, les peintres et les sculpteurs la figurent, les théoriciens en dissertent.

Dans ces conditions, il semblait possible de tenter de reconstruire une lyre d'époque classique (V^e^ siècle avant notre ère), en utilisant l'ensemble des sources disponibles. Une telle entreprise a été tentée par H. Roberts (1974, 1981: 303-13), dans le souci de reconstituer la technique de jeu des instruments à cordes. Pour ma part, je voulais essentiellement réaliser un instrument qui fût, autant que faire se peut, l'exacte réplique de ce qu'il était il y a vingt-cinq siècles. Pour ce faire, il convenait de réunir deux conditions préalables: tout d'abord, faire le bilan de l'ensemble des sources antiques relatives à la lyre (sources écrites, sources figurées, sources archéologiques), de manière à accumuler le plus grand nombre possible d'informations quant aux dimensions, aux matériaux, à la forme, à l'accord, bref, à la facture de l'instrument. La seconde condition était qu'au terme de ce premier travail, la proportion des incertitudes ou des inconnues n'oblige pas le luthier à inventer plutôt qu'à mettre en pratique les indications fournies par les sources antiques. En entreprenant cette reconstitution, nous savions, Jean-Claude Condi et moi, qu'il interviendrait nécessairement une part de conjecture, pour tous les points sur lesquels les sources se seraient avérées insuffisantes ou inexistantes. Cependant, il était convenu que toute solution technique envisagée serait considérée comme acceptable, dans la seule mesure où elle serait compatible avec les réalités antiques, et plus particulièrement avec les moyens techniques de l'époque. Inversement, serait exclue toute solution techniquement satisfaisante mais en contradiction avec une source, figurée ou autre, de l'époque concernée.

A ce jour, deux lyres ont été construites, et une troisième est en cours d'achèvement. La première est un «prototype», dont les caractéristiques sont

---

[4] *Hymne homérique à Hermès*, v. 39-50: Après avoir ramassé dans la cour une tortue de montagne, Hermès nouveau-né rentre dans la maison: «alors, retournant la bête, avec un burin de fer mat il arracha la moëlle de vie à la tortue des montagnes [...]. Il tailla des tiges de roseau à la juste mesure, et les fixa en traversant dans le dos l'écaille de la tortue. Puis, avec l'intelligence qui est la sienne, il étendit sur le pourtour une peau de bœuf, adapta deux bras joints par une traverse, et tendit sept cordes harmonieuses en boyau de brebis» (Trad. Jean Humbert). Un récit analogue de l'invention de la lyre par Hermès se lit chez Lucien, *Dialogue des Dieux*, 4, 223, à ceci près que des chevilles sont adaptées à l'instrument.

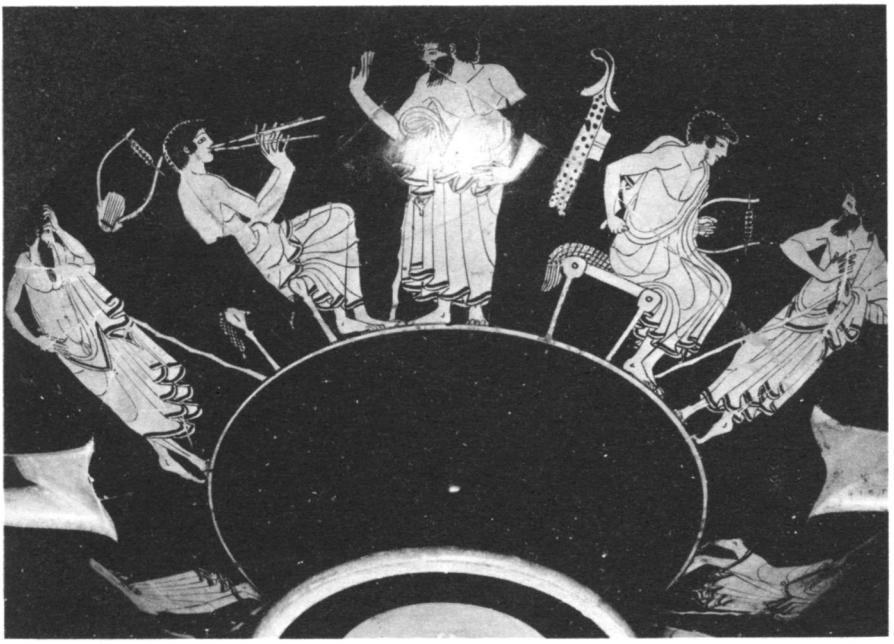


Fig. 1: Leçon de musique; coupe à figures rouges signée du potier Hiéron (Vienne, Kunsthistorisches Museum). Photo: Udo F. Sitzenfrey.

conformes aux modèles antiques, mais dont les finitions restaient imparfaites. La deuxième et la troisième versions ont rempli deux fonctions: d'abord une amélioration technique de certains aspects, ensuite l'introduction de variantes (dans le matériau, dans la forme des chevilles, etc.). La fig. 3 présente la lyre N° 2.

Le but du présent article n'est pas de décrire étape par étape la fabrication de l'instrument. Il se place en quelque sorte en amont; il s'agit ici de montrer de quelle manière ont été exploitées les différentes sources antiques relatives à la lyre, en mettant en relief les limites ou les difficultés auxquelles on se heurte. Méthodologiquement, l'exploitation de ces sources est paradoxale. En effet, alors qu'on possède un grand nombre de vestiges d'instruments à vent (*auloi* grecs et *tibiae* romaines)[5], ce qui devrait en assurer la reconstitution dans de bonnes conditions, aucun instrument à cordes grec n'a été mis au jour dans des fouilles[6]. Un seul exemplaire de lyre est parvenu jusqu'à nous, la «lyre Elgin», du nom du diplomate britannique qui la ramena en Grande-Bretagne. L'instrument se trouve aujourd'hui au British Museum (fig. 4); ses bras et sa traverse sont d'origine; rien ne subsiste des cordes, ni de la peau, ni des chevilles;

[5] J'ai répertorié et étudié entre cinq et six cents fragments d'instruments de ce type; seuls un petit nombre d'entre eux ont été publiés (Bélis 1985b: 8-15; 1988: 109-18; 1989).

[6] A l'exception de la lyre Elgin (qui n'est pas complète) et des vestiges d'une éventuelle autre lyre, également rapportée de Grèce par lord Elgin (Pöhlmann 1988: 95-107), et elle aussi au British Museum.

Fig. 2: Citharôde; amphore du Peintre de Berlin, ca. 490 av. J.C. (New York, Metropolitan Museum of Art, N° 56.171.38). Photo: X.

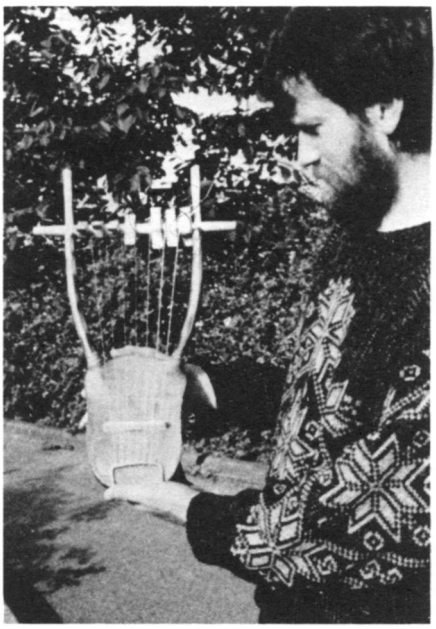


Fig. 3: Lyre réalisée par Jean-Claude Condi (prototype). Photo: G.J. van Kooten.

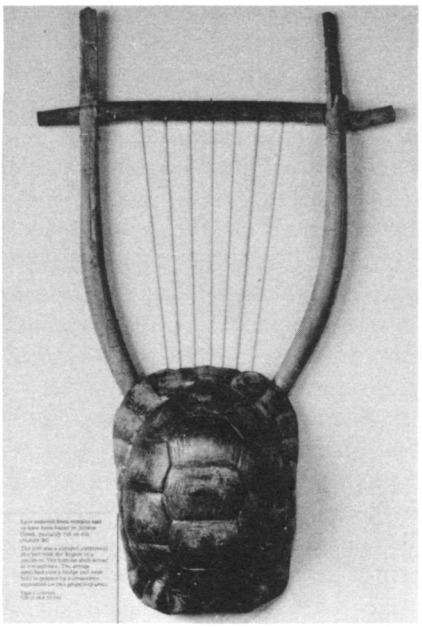


Fig. 4: «Elgin Lyre» (Londres, British Museum, N° GR 1816.6-10.501). Photo du Musée.

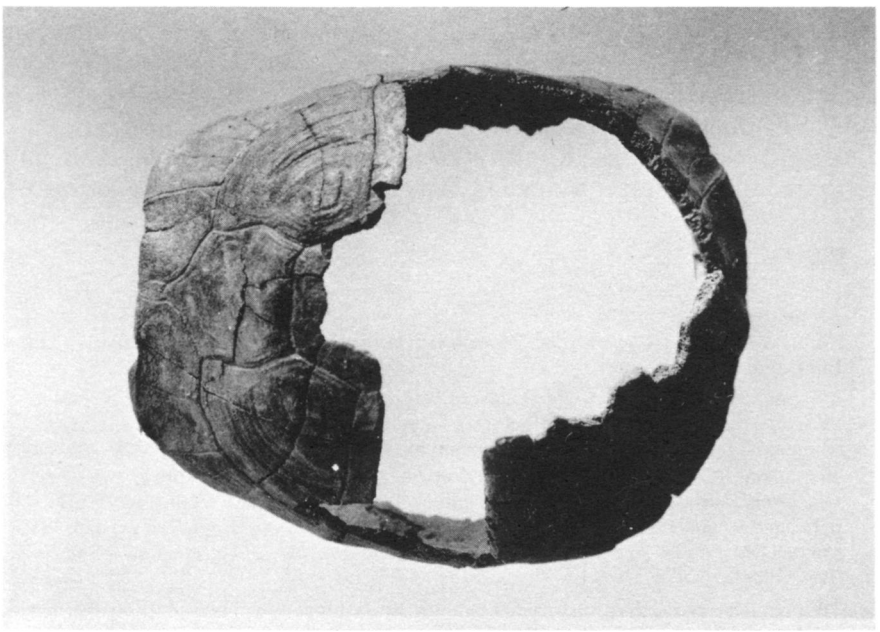


Fig. 5: Carapace de tortue d'Argos, inv. A 56 (U.14) (Musée d'Argos). Photo: E.F.A.

quelques fragments de la carapace antique ont été retrouvés, trop fragiles pour être exposés avec l'instrument. On ne connaît pas précisément les circonstances de sa découverte, ce qui laisse planer quelque doute, aux yeux de certains, sur son authenticité: je ne partage pas ces réserves[7]. Outre cette lyre, nous possédons encore une demi-douzaine de carapaces de tortues ayant servi de caisse à des lyres antiques — mais dont aucun autre élément n'a survécu. Ces carapaces sont sciées, évidées, et percées de petits trous, ce qui atteste qu'elles ont été travaillées par des fabricants de lyres (Phaklaris 1977, Courbin 1980). La fig. 5 présente l'une d'entre elles, découverte par P. Courbin à Argos. Ces sources archéologiques sont donc relativement peu nombreuses, par comparaison avec les quelque cinq à six cents fragments d'*auloi* conservés dans les musées. Pourtant, avec ces seuls vestiges, il est plus facile de reconstituer une lyre qu'un *aulos* grec ou une *tibia* romaine: la lyre, tout d'abord, est un instrument nettement moins complexe que ne le sont les instruments à vent antiques; d'autre part, pour peu qu'on veuille examiner et interpréter comme il convient les monuments figurés, et en appeler aux sources écrites, il devient possible de restituer en théorie une lyre-type (les variantes étant somme toute peu nombreuses), tandis que cette tâche est quasiment irréalisable pour les *auloi*. Car chaque aulète professionnel se faisait fabriquer sur commande ses instruments, formulait ses exigences et ses souhaits au facteur, de sorte qu'il n'y a pas deux auloi qui soient rigoureusement semblables[8]. Dans ces conditions, on peut espérer fabriquer aujourd'hui une reconstitution de lyre antique qui sera également un *fac-simile* de la lyre Elgin, par exemple, mais il est sûr qu'on ne pourra réaliser, au mieux, qu'un *fac-simile* d'un *aulos* particulier, et non pas reconstituer un *aulos*-type[9]. Au demeurant, on dispose d'un atout supplémentaire pour reconstruire une lyre, ce dont on est dépourvu pour les instruments à vent: c'est le relatif conservatisme des fabricants antiques qui, pendant des siècles, ont préservé les traditions. Sans doute cette permancence s'explique-t-elle par le caractère populaire d'un instrument à la fois modeste et peu coûteux, dont on ne cherchait pas à accroître les capacités. Il n'en alla pas de même pour les cithares de concert,

---

[7] La «lyre Elgin» a été publiée par Reinach (1911), Roberts (1981), Bélis (1985a: 213-214) et Pöhlmann (1988).

[8] C'est ce qui ressort de deux témoignages catégoriques: Platon, *République* X, 601 D-E: «L'aulète renseigne le fabricant d'aulos sur les auloi qui lui servent à jouer, et c'est lui qui dira comment il faut les construire, et le fabricant lui obéira»; Plutarque, *De la Musique*, 1138 a: «Téléphane de Mégare avait une telle aversion pour [le mécanisme des] *syringes* qu'il ne permit jamais aux fabricants d'en adapter à ses auloi». Il n'y a pas lieu de s'étonner, dans ces conditions, que les quatre grandes *tibiae* en argent et en bronze, découvertes à Pompéi dans la maison de Gaius Vibius, soient très différentes les unes des autres, tout en étant du même facteur (Bélis 1989).

[9] Pour réaliser ce *fac-simile*, on se heurtera à des difficultés considérables, dues essentiellement à la complexité des mécanismes et à l'ignorance relative où nous sommes des types d'anches à utiliser.

ni pour les *auloi*, dont les prix atteignirent des fortunes[10]. Tout au plus voit-on, à l'époque romaine, des lyres dont la caisse, au lieu d'être faite en carapace de tortue, est en marqueterie de bois précieux[11], pour céder au goût de luxe affiché par certains particuliers. L'évolution la plus sensible touche à deux éléments principaux: les chevilles et les bras.

Le système le plus couramment employé, pour les bras, était d'utiliser deux rameaux de bois; la céramique attique à figures rouges (style de peinture qui fleurit durant tout le V^e^ siècle av. J.C.) (fig. 6-11) et les sources écrites ne laissent pas de doute à ce sujet. Théophraste, dans son *Histoire des Plantes* (V, 7, 6), précise même que les bras des lyres étaient construits avec du bois de chêne-kermès, un bois dur et noir, dont on faisait aussi des pièces de brouettes, tant il est solide. Dans certains cas, on se servait de cornes d'antilopes, dont les élégantes courbures donnaient quelque beauté supplémentaire à un instrument par ailleurs très simple: les Romains semblent avoir privilégié ce choix, comme le montre, entre autres, la belle fresque d'Achille et du centaure Chiron[12]. Il n'est pas exclu que les fabricants de lyres aient imité ces cornes, comme ils imitaient les carapaces de tortues. En Grèce, le fait a dû rester plus rare; c'est ce qu'incite à penser une remarque de l'historien Hérodote, qui signale comme une curiosité un certain type de lyre «phénicienne», dont les bras sont faits avec les cornes de l'oryx (une sorte d'antilope) libyen[13].

Quant aux chevilles, plusieurs systèmes furent utilisés. Dans l'*Hymne homérique à Hermès*, rien n'est dit d'un quelconque mécanisme: le petit dieu entortille les cordes autour du joug. C'est un autre texte homérique qui mentionne le plus ancien système de «chevilles», qu'on appelle κόλλοψ: la corde est fixée sur la traverse autour d'un morceau de cuir pris dans la nuque d'un bœuf[14]. Cette dernière information ne provient pas de l'*Odyssée*, mais d'une notice qu'un lexicographe d'Alexandrie, Hésychius, qui vivait au V^e^ siècle de notre ère, a écrite pour expliquer un terme technique, κόλλαβος, et dans laquelle il décrit son usage dans la lyre et lui donne un synonyme: κόλλοψ[15]. Cette incursion un peu plus précise dans les sources écrites nous fournit l'occasion d'une remarque sur leur exploitation. Il est rare que l'on puisse directement tirer parti d'un témoignage littéraire sur les instruments de musique et leur facture, pour la simple raison que son auteur reste allusif, ou emploie des termes qui ne sont pas souvent descriptifs. Aussi faut-il ici passer par des

---

[10] Un aulète thébain très célèbre dans toute l'Antiquité, Isménias, qui vécut dans le dernier tiers du IV^e^ siècle av. J.C., acheta des *auloi* à un fabricant corinthien pour la somme fabuleuse de sept talents (42 000 drachmes), alors qu'une trompette ne valait que soixante drachmes (Lucien, *Le collectionneur de livres* 5).

[11] Pline le Jeune, *Histoire Naturelle*, XI, 124.

[12] Fresque d'Herculanum, ca. 75 ap. J.C., Naples, Museo Nazionale, N° 9109.

[13] Hérodote, IV.192; cf. Athénée, citant Sémos de Délos, XIV, 637 b.

[14] Cf. ci-dessus, note 4.

[15] Odyssée, XXI, v. 406-408; Hésychius, s.v. «κόλλοψ».

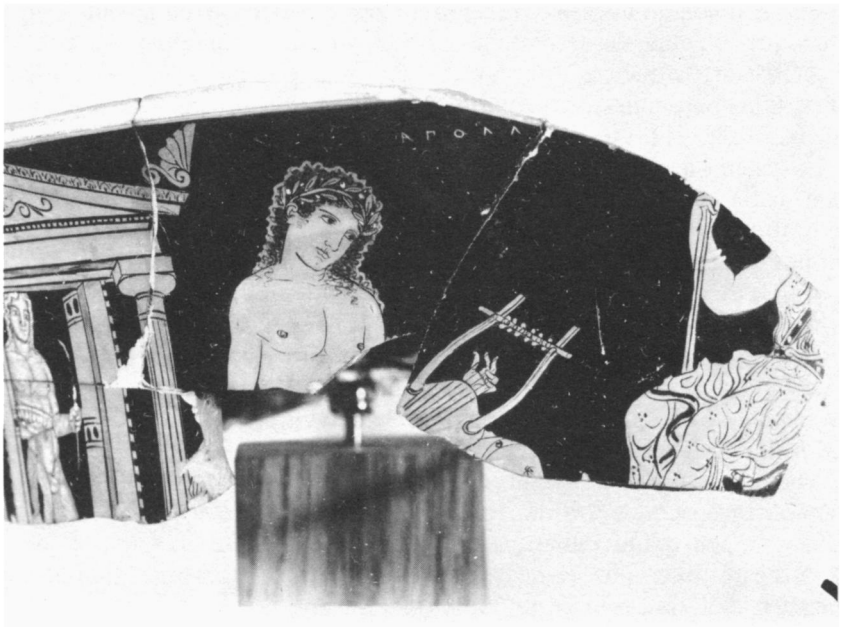


Fig. 6: Fragment de cratère en calice du Peintre de la Naissance de Dionysos (410/400 av. J.C.) (Amsterdam, Musée Allard Pierson, N° 2579). Photo du Musée.

Fig. 7-8: Stamnos à figures rouges du Peintre de Munich, 2413 (München, Museum Antiker Kleinkunst, N° J 345). Photo du Musée.

Fig. 9: Lécythe à fond noir du Peintre de Pan (ca. 490 av. J.C.), figurant Niké ailée à la lyre (Oxford, Ashmolean Museum, N° 312). Photo du Musée.

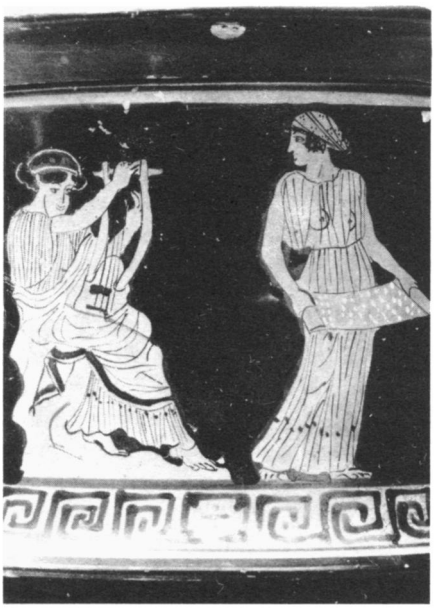


Fig. 10: Pyxis MN 1241 (Athènes, Musée National). Photo du Musée.

Fig. 11: Hydrie à figures rouges du Peintre de Berlin (*ARV[2]* 209.166) (Museo Gregoriano, Vatican). Photo: Musei Vaticani.

intermédiaires beaucoup plus tardifs pour l'éclairer. Or, tel était justement le rôle des lexicographes: expliciter des mots que l'on ne comprenait plus. L'utilisation de ces précieuses notices ne se fait pas toujours sans difficultés. Étant donné que ces érudits, certes fins lettrés, n'étaient pas des spécialistes de musique, étant donné aussi que la tradition manuscrite qui nous a fait parvenir leurs textes n'est pas exempte d'erreurs, il arrive couramment qu'il faille mettre en doute leurs informations. Ici, il n'y a pas à le faire: les plus anciennes représentations de lyres (ou de *phorminx*) viennent confirmer l'existence de ce premier et rudimentaire système d'attache des cordes autour de bourrelets de cuir (Bélis 1985a: 217-19).

Le second mécanisme, que l'on peut désigner par le terme français de «cheville», est attesté à la fois par les représentations figurées et par les témoignages littéraires ou lexicographiques. Grâce à la céramique, on peut fixer la date de cette innovation vers la moitié du V^e^ siècle avant notre ère. Au lieu d'enrouler les cordes autour du joug sur des tampons de cuir, on les fait passer dans des pièces adaptées à la traverse, que les auteurs grecs désignent par le terme de παρασάλισκοι[16]: c'est le diminutif de πάρασαλος, «clou» ou «piquet». Sans doute est-ce ce système qui apparaît sur la petite lyre votive de Heidelberg (l'objet est en bronze) (fig. 12). Pour notre part, nous avons opté pour des chevilles de bois[17], fichées dans le joug, qui correspondent assez exactement à l'ensemble des indications fournies par les meilleures représentations figurées: le fragment de cratère à figures rouges du Musée Allard Pierson d'Amsterdam, d'une précision extrême (fig. 6), œuvre du Peintre de la Naissance de Dionysos (ca. 410/400 av, J.C.), qui représente Apollon jouant de la lyre devant le temple de Delphes; de même, le très fameux «Trône de Boston» (fig. 13), qui date du V^e^ siècle, et le lécythe à fond noir du Peintre de Pan (ca. 490 av. J.C.) de l'Ashmolean Museum d'Oxford (fig. 9). La fig. 14a donne le schéma des chevilles fabriquées par J.Cl. Condi, et la fig. 14b indique le trajet de la corde autour du joug et de la cheville (il s'agit du système définitif; celui qui a été utilisé sur le prototype a été corrigé pour mieux correspondre aux représentations figurées).

Abondantes et définitives sur certains points, les sources écrites font totalement défaut sur d'autres, en particulier sur tout ce qui se rapporte aux techniques de fabrication et à l'assemblage des parties de l'instrument. Dans ce domaine, nous n'avons pu exploiter que les représentations figurées et nous conformer qu'à ce que la lyre Elgin en laissait deviner. D'une manière générale, J.Cl. Condi a pris le parti de travailler avec des techniques qui ne faisaient

[16] Scholies à Lucien, *Iov. Traq.* 10-15 at *Adv. Ind.* 5-10, en glose au terme de κολλοπασ.

[17] A l'époque romaine, seuls les instruments simples garderont des chevilles en bois, à en juger par le témoignage de Lucien, Le collectionneur de livres, 8: au concours pythique se présentent deux citharôdes; le premier, Evagelos de Tarente, est richement vêtu, et joue d'une cithare en or, ornée de pierres précieuses mais se révèle mauvais musicien; un autre, Eumèlos d'Élis, mal habillé, et jouant d'une «vielle cithare à chevilles de bois», remporte le concours.

Fig. 12: Lyre votive en bronze du Musée de Heidelberg, inv. N° 76/2. Photo: Archäologisches Institut der Universität Heidelberg.

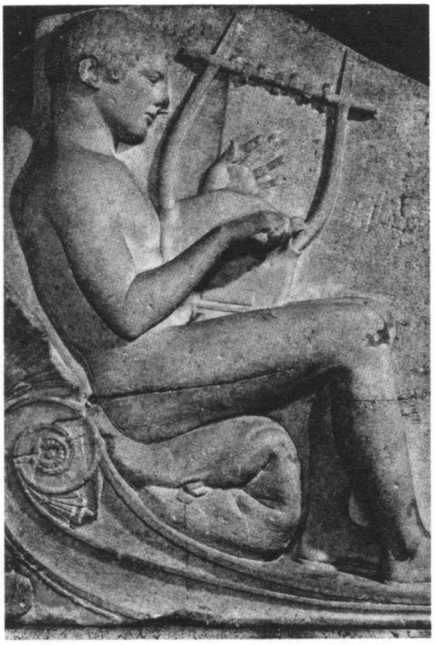


Fig. 13: «Trône de Boston» (New York, Metropolitan Museum of Art). Photo: X.

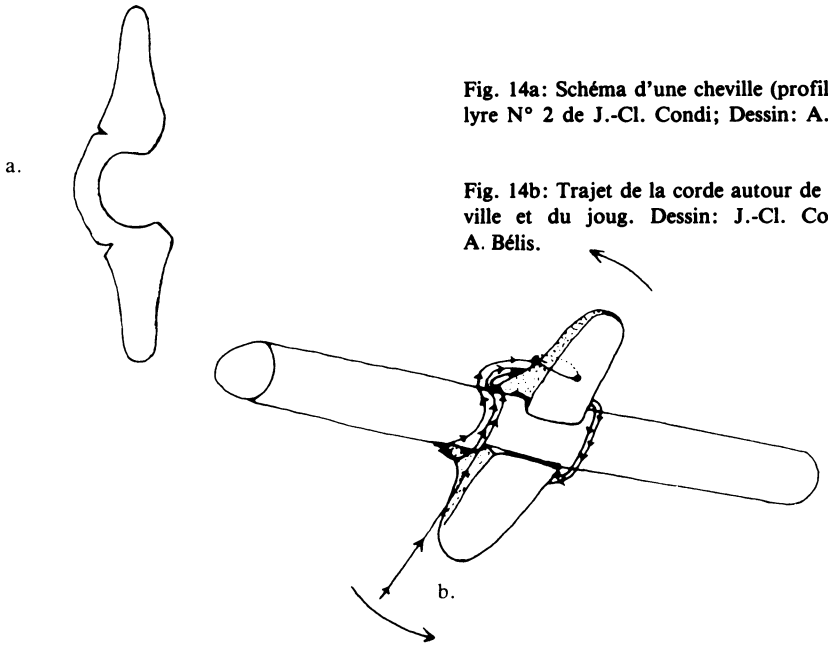


Fig. 14a: Schéma d'une cheville (profil) de la lyre N° 2 de J.-Cl. Condi; Dessin: A. Bélis.

Fig. 14b: Trajet de la corde autour de la cheville et du joug. Dessin: J.-Cl. Condi et A. Bélis.

appel à aucun procédé industriel, pas même pour réaliser le cintrage des montants.

Dans leur très grande majorité, les peintres de vases grecs ont représenté des lyricines de profil, ou de trois-quarts, de telle manière que l'instrument est vu de face (fig. 6-9 et 11). Il arrive parfois que les peintres aient essayé de dessiner les visages de face, et de présenter la lyre sous un angle inhabituel (de trois-quarts, sur la fig. 10). Autant l'incurvation latérale des bras à la sortie de la caisse est bien rendue dans la plupart des cas, autant le cintrage d'avant et arrière leur a causé d'insurmontables difficultés. Tout au plus ont-ils réussi à le suggérer, sans vraiment parvenir à le représenter fidèlement en même temps que l'incurvation latérale. Aussi était-il impossible de résoudre cette question à l'aide des seules représentations figurées; pas davantage ne pouvions-nous trouver de réponse avec la lyre Elgin: le bois des montants s'est délité, et rien ne subsiste plus du deuxième cintrage. L'instrument repose aujourd'hui à plat sur son présentoir. C'est la petite lyre votive en bronze du Musée de Heidelberg qui nous a servi de modèle pour ces deux opérations (fig. 12).

Comment fallait-il assembler les bras et la traverse? Les meilleures représentations figurées (fig. 6 et 13) nous avaient appris que le montant, après avoir rencontré la traverse, n'était plus de section circulaire, mais semi-circulaire. En outre, juste au point de contact avec la traverse, le montant semble faire une sorte de repli arrondi, comme pour en épouser le contour. Quant au type d'encastrement dont nous avons doté nos lyres, il est rigoureusement conforme à celui de la lyre Elgin, que j'ai détaillé dans un article précécdent (Bélis 1985: 215). Son avantage principal est d'être d'autant plus solide que la tension à laquelle il est soumis est plus grande.

Il est un détail qui mérite qu'on s'y arrête un instant. Bon nombre de représentations figurées de lyre, et tout spécialemet les plus précises, ont un point commun qui pourrait passer inaperçu: un trait noir, dessiné sur la moitié supérieure du montant, jusqu'à sa rencontre avec la traverse. Comment l'interpréter? S'agit-il seulement d'une décoration peinte, d'un filet, ou d'une rainure qui aurait quelque utilité? En réalité, comme le démontrent, et les reliefs et la lyre Elgin, ce que les peintres rendent par un trait de pinceau est une étroite nervure en très léger relief. Avant la fabrication de la lyre, nous n'avions pas trouvé de justification précise à ce détail que nous avions convenu, cependant, de restituer exactement. L'explication s'est révélée au cours de la construction du montant: pour dégager la butée, il est nécessaire d'atteindre le cœur du bois, puis de le faite disparaître. Cette opération réalisée, il devient tout naturel de remplir le trou ainsi obtenu par une pièce (en l'occurrence, en os), qui vient à la fois répondre à un besoin mécanique et satisfaire à une exigence esthétique.

L'accord de cette lyre, dont les sept cordes sont en boyau de mouton (conformément aux indications textuelles), est de deux tétracordes conjoints en genre chromatique: tel est le système le plus utilisé au V^{e} siècle avant notre ère. La lyre N^{o} 3 sera, elle, octocorde, avec deux tétracordes disjoints couvrant une octave. La justesse peut être corrigée dans les limites d'un seul quart de tour des chevilles (au-delà, la corde viendrait à se rompre). Pour compléter

l'instrument et en permettre le jeu dans les mêmes conditions que les lyricines grecs, un baudrier de cuir a été attaché à la base du montant le plus éloigné de l'instrumentiste qui se le passe autour du poignet gauche et tient ainsi plus solidement son instrument. Un plectre, dont les dimensions peuvent nous paraître aujourd'hui démesurées, mais qui respectent celles de l'époque (fig. 13), est en cours de fabrication. On sera ainsi en mesure d'utiliser les deux techniques de jeu connues dans l'Antiquité: la ψιλὴ κιθάρισις, ou ψαλμός, pour laquelle on fait résonner les cordes avec les doigts, et le jeu «avec plectre».

Comme on le sait, l'Antiquité gréco-romaine nous a transmis une cinquantaine de partitions, qui sont essentiellement des papyrus. La plupart sont écrites en notation vocale (il s'agit donc de mélodies sur lesquelles on chantait des textes poétiques), mais un certain nombre sont en notation instrumentale. Peut-on espérer jouer sur la lyre reconstituée telle ou telle de ces partitions, dont la plus ancienne est du III^{e} siècle avant notre ère? Pour ce faire, il sera nécessaire de résoudre le problème majeur auquel se heurtera notre entreprise: trouver douze notes sur un instrument qui ne comporte pas de manche, et qui ne possède que sept ou huit cordes.

En l'état actuel de la question, considérons déjà pour acquis que la lyre telle que nous l'avons réalisée, est aussi proche que faire se peut de ses prédécesseurs antiques, de telle manière que se trouvent réunies les conditions optimales pour cette expérimentation musicale.

Bibliographie

BÉLIS Annie

1985a «A propos de la construction de la lyre». *Bulletin de Correspondance Hellénique* 109: 201-20.

1985b «Οἱ πηγές τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς. *Ἀρχαιολγία* 14: 8-15.

1988 «Charnières ou auloi?» *Revue Archéologique* 1: 109-118.

1989 «Studying and dating ancient Greek *auloi* and Roman *tibiae*: a methodology». In: Ellen Hickmann & David Hughes, Ed. *The Archaeology of Early Music Cultures, Third International Meeting of the ICTM Study Group on Music Archaeology. : Verlag für systematische Musikwissenschaft* (p. 233-48).

COURBIN P.

1980 «Les lyres d'Argos». *Bulletin de Correspondance Hellénique, Supplément VI, Etudes argiennes*. Paris: De Boccard, p. 93-114.

PHAKLARIS P.

1977 «Χέλυς». *Archeologicon Deltion* 32: 218-33.

PÖHLMANN E.
1988 «Zwei Elgin-Leiern im British Museum? Beiträge zur antiken und neueren Musikgeschichte.» In: *Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 17*. Frankfurt: Verlag Peter Lang, p. 95-107.

REINACH Th.
1911 Article «Lyra». In: *Dictionnaire des Antiquités Daremberg-Saglio-Pottier*. Paris. Hachette.

ROBERTS H.
1974 *Greek stringed instruments, 700-200 B.C.*. PhD Thesis, Reading University.
1981 «Reconstructing the Greek tortoise-shell lyre». *World Archaeology* 12(3): 303-13.

À PROPOS DU TRACÉ DIRECTEUR DE L'INSTRUMENT À CORDE

Luc Breton

Le tracé directeur: une conception cosmologique

L'appréciation d'un instrument à corde repose actuellement sur divers critères, comme sa valeur historique, ses qualités sonores, son état de conservation, sa beauté ou ses commodités de jeu.

Aux yeux du luthier qui travaille selon des conceptions traditionnelles, toutes ces qualités ne découlent pour ainsi dire que d'une seule, à savoir la justesse du tracé de l'instrument, certaines modalités de facture très prisées de nos jours ne revêtant pour lui qu'un aspect secondaire.

Dans l'esprit de la tradition, bienfacture n'est nullement synonyme de «fignolage». Si elle suppose effectivement cette apparence de propreté du travail, que l'ouvrage soit simple ou très ornementé, elle doit en tous cas laisser transparaître cohérence et justesse dans les proportions et le tracé de l'instrument tout entier. La netteté de l'assemblage n'est alors qu'une conséquence de la conception du travail.

Pour être correct, le tracé de l'instrument doit répondre à deux critères: en effet, lorsqu'il y a interaction entre l'instrument et l'être humain, il faut que l'un des deux présente un plan commun avec l'autre et que, d'autre part, ils se trouvent dans un rapport d'analogie plus ou moins grand, pour que les parties de l'un puissent agir sur l'autre, et vice versa. Comment cette interaction se passe-t-elle entre l'homme et son instrument?

Tout musicien sait que les différentes parties d'un instrument remplissent des fonctions particulières, un peu à la manière des organes dans le corps humain. Ainsi, dans le jeu du luth, la main droite attaque les cordes entre la rosace et le chevalet, tandis que la main gauche raccourcit la longueur vibrante des cordes en prenant appui avec le pouce sur la coulisse du manche: aux deux mains correspondent ainsi deux parties distinctes de l'instrument. Et ne parle-t-on pas de la tête et du corps d'un violon ou d'un luth? En anglais, le manche s'appelle *neck*, le chevalet, *bridge*. Les exemples pourraient être multipliés qui démontrent que ces dénominations n'existent guère sans analogie avec autre chose, dont il reste à définir les caractéristiques.

Cette manière de voir est bien illustrée par Robert Fludd, l'un des derniers alchimistes du XVII[e] siècle, qui, dans son *Utriusque Cosmi Historia* (cf. Godwin 1979), représente sous divers aspects le monocorde, l'archétype des instruments à corde. L'une de ces illustrations didactiques (pl. 58) montre un monocorde idéal dont les parties, depuis le bas, sont mises en relation, à savoir: le corps de l'instrument avec les éléments et les astres, le manche avec les hiérarchies angéliques, et la tête de l'instrument avec la Divinité elle-même. Sur une autre planche (pl. 55), on retrouve les mêmes attributions, cette fois-ci en relation avec des parties du corps humain.

Pour décadentes et simplistes que soient parfois les explications de Fludd, elles n'en mettent pas moins en évidence la rigueur plus grande de la cosmologie qui en a été la source. Or, à quelques exceptions près, dont l'ouvrage cité, les livres n'abordaient pas ce qui touche à la pratique relevant de telles conceptions, car celle-ci était liée à la transmission intégrale d'un métier comme celui du luthier. Il ne fait pas de doute que les meilleurs luthiers — Tieffenbrucker, Laux Maler, Hans Frei, Cristofolo Hoch et Stradivari — eurent recours à ces concepts pour construire leurs instruments, ainsi que l'attestent les nombreux tracés directeurs et gabarits laissés par Stradivari[1]. Ces tracés ne toléraient aucune approximation, et ils étaient le fait de maîtres.

Le Trait et son langage

Qu'est-ce qu'un tracé directeur?

Le tracé directeur donne forme à l'instrument, il le met dans un rapport d'analogie avec le monde et avec l'homme; c'est donc la mesure de cette analogie qui en constitue la perfection.

La genèse de l'instrument par le tracé, devient un processus analogue à la création. Mais avant de passer en revue les modalités de ce processus, voyons quelles sont les conditions qui font du Trait un procédé efficace, et quel en est le langage.

Le Trait suppose un espace qualifié: chacune de ses dimensions et orientations possède une qualité particulière, contrairement au point de vue de la géométrie descriptive moderne, selon lequel la longueur peut être remplacée indifféremment par la hauteur ou la largeur. Rien de tout cela dans l'espace du Trait où il faut reconnaître l'axe vertical, par exemple, comme l'axe Ciel-Terre qui est aussi l'axe vertical de la croix — sans quoi le tracé ne serait que pure convention, ou encore un procédé illusoire.

Le langage du Trait, ce sont les formes qui se ramènent à deux essentielles: le cercle et le carré, associés respectivement au Ciel et à la Terre. Ainsi le monde pouvait-il être représenté par un carré recouvert d'une hémisphère: c'est ce qu'exprime le cœur graphique (fig. 1), qui montre un rabattement dans le plan

[1] Voir l'exemple publié par Sons & Musique pour la Science, Diffusion Belin, p. 76.

du carré de base des deux projections sur deux plans verticaux orthogonaux de la coupole qui le surmonte. Dès la Renaissance, cette représentation symbolique du monde a été dépréciée; prétendument le fruit de la naïveté et de l'ignorance, elle a dû céder la place à des considérations strictement astronomiques fondées sur le rejet de son domaine de significations.

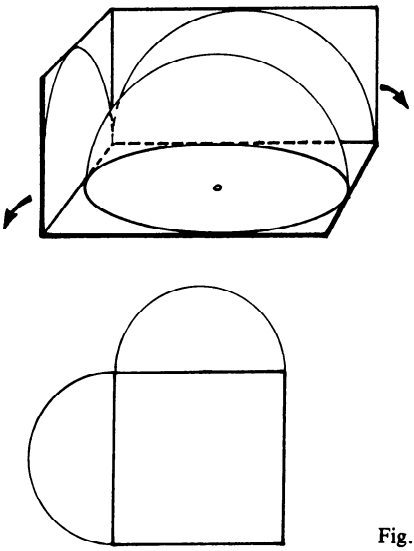


Fig.1

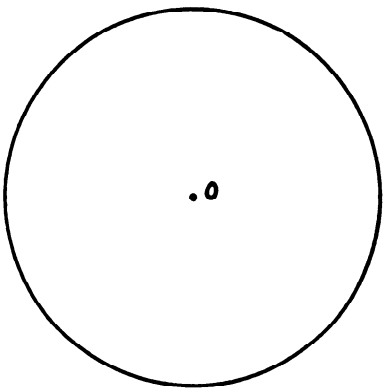


Fig. 2

Par ailleurs, le caractère d'indifférenciation et de non-manifestation, voire de potentialité, est aussi associé au cercle et davantage encore à son centre qui n'est manifesté que par sa «périphérie», sa circonférence. Les anciens avaient, en effet, une perception des formes toute différente de la nôtre: en regardant le cercle, ils voyaient le centre. Les modernes, en revanche, ne lui accordent plus cette signification, dans la mesure où ils considèrent tous les points de la courbe plutôt que le centre qui l'a engendrée. Le centre, tout comme le cercle, n'orientent pas l'espace; ils en sont la source.

Ajoutons que ce regard posé sur les courbes a l'avantage de permettre d'y voir autre chose que des accidents de forme imprévisibles et inintelligibles, et de les mémoriser plus facilement par le fait de les comprendre.

Le carré, en revanche, est le lieu de la norme, de l'accession au monde sensible d'un concept — rien ne pouvant être mesuré sans l'aide de segments de droites orthogonales.

Les deux notions du cercle et du carré étant très sommairement posées[2], il s'agit d'aborder la question de la genèse. Dans le cas du tracé d'un instrument, c'est un processus fort complexe. Pour l'illustrer, il faut avoir recours à un tracé apparemment plus simple, qui est celui du calice. Ce dernier a une valeur de représentation universelle, qui explique l'importance que le Moyen Age y attachait (cf. le Graal).

Voici la manière dont on peut tracer le calice:

1. On choisit un point d'origine O, puis on trace autour de lui une sphère: voilà la représentation de la potentialité pure avec sa source (fig. 2). Jusqu'ici, tout est possible, et c'est bien ainsi que commence tout tracé. L'espace n'est pas encore qualifié.

2. Cette sphère est traversée en son centre O par un axe vertical qui implique déjà un plan horizontal défini par les deux droites qui lui sont perpendiculaires et qui sont perpendiculaires entre elles; ces droites peuvent passer également par le centre O de la sphère. Jusque-là, tout reste possible, mais l'espace est néanmoins déjà qualifié (fig. 3).

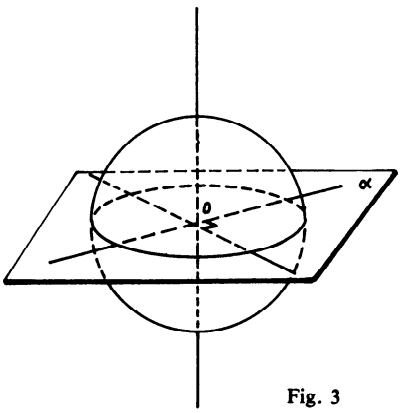


Fig. 3

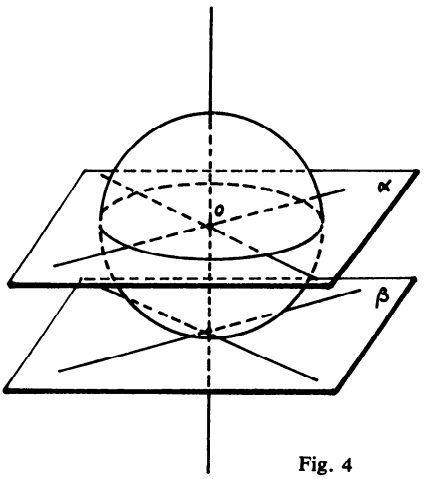


Fig. 4

[2] A l'appui de cette manière de voir, on pourrait citer *in extenso* le recueil d'articles de Titus Burckhardt (1987), qui explicite avec plus de détails que ne peut le faire le présent article, la vraie nature de la figure géométrique et la manière dont ses variantes revêtent son sens sans jamais le rendre trivial.

3. En-dessous de ce plan α et parallèlement à lui, on peut tracer un plan β à une certaine distance d' α, par exemple égale au rayon de la sphère (fig. 4). Toute est encore possible, mais l'espace est maintenant normé par la distance séparant les deux plans α et β.
4. Maintenant, le cercle équatorial de la sphère se projette perpendiculairement sur le plan β en un cercle de même diamètre que la sphère (fig. 5).
5. Ce cercle devient le lieu des centres de sphères égales à la première, décrivant le pied du calice par leur intersection avec un plan pivotant sur l'axe vertical et passant par leur centre; ce pied est limité en bas par un plan situé en-dessous de β et à une distance égale à celle qui sépare β de α (fig. 6).

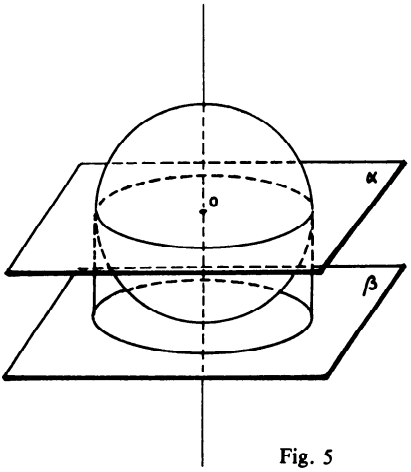


Fig. 5

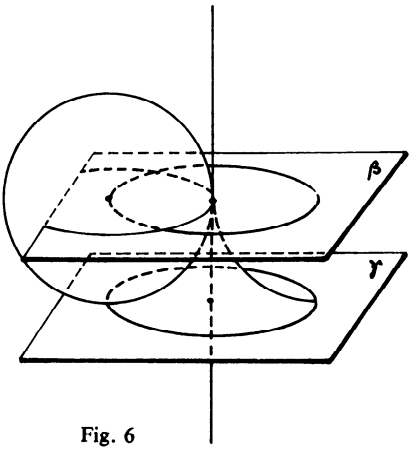


Fig. 6

On obtient donc un calice limité par trois plans superposés, le plan β étant souvent souligné et dédoublé, en orfèvrerie, par une petite sphère supplémentaire marquant le passage du centre des sphères à la périphérie sur le plan β'; ce passage n'est vraiment explicte que sur le plan γ (fig. 7).

En d'autres termes, un point se manifeste par une sphère apparaissant autour de lui; cette sphère se projette sur un plan qui lui est inférieur, mais tangent. Sur ce plan, des sphères semblables à la sphère d'origine deviennent «périphériques», tout en conservant une tangente à l'axe vertical passant par le centre initial O. Enfin, sur le plan γ, la trace des sphères est devenue complètement périphérique.

Ainsi s'exprime un aspect du processus créateur en langage géométrique, qui équivaut en fait à un décentrage progressif. Ce dernier est le principe même de toute manifestation, et nous reviendrons plus loin sur le rapport qu'il entretient obligatoirement avec le monde sensible.

Le tracé dont nous venons de passer en revue les principales étapes, aurait pu être différent pour montrer un autre aspect de la réalité, mais sans perdre pour autant son sens. Le lieu du centre des sphères décrivant le pied du calice, par exemple, pourrait être autre chose que la projection orthogonale de la sphère initiale sur β, soit sa projection centrale à partir d'un point A situé sur l'axe au-dessus de la sphère, ce qui supposerait une antériorité de A qui serait alors le point de vue originel engendrant le point O. Le pied du calice s'en trouverait agrandi par rapport au tracé décrit ci-dessus (fig. 8).

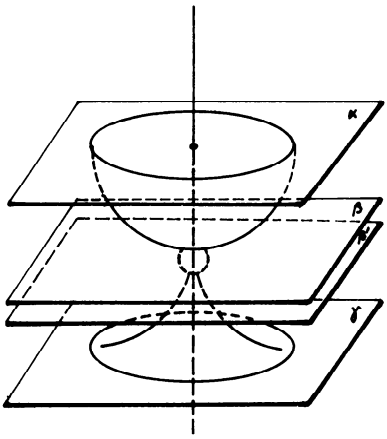


Fig. 7

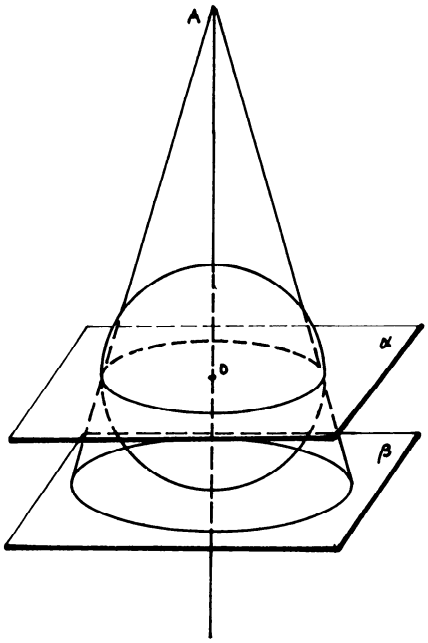


Fig. 8

Au lieu de décrire le pied au moyen d'une révolution de sphère, on pourrait aussi le faire par une translation sur le carré circonscrit à la projection de la sphère initiale sur β, ce qui donnerait un pied carré, comme on le reconnaît avec des complications de formes sur de nombreuses pièces d'orfèvrerie (fig. 9 et 10).

Un même modèle de tracé comporte une quantité de variantes, et l'on peut dire que la réalité spirituelle que l'on veut exprimer ne prend vraiment forme que lorsque toutes les possibilités auront été tracées, ce qui est matériellement irréalisable.

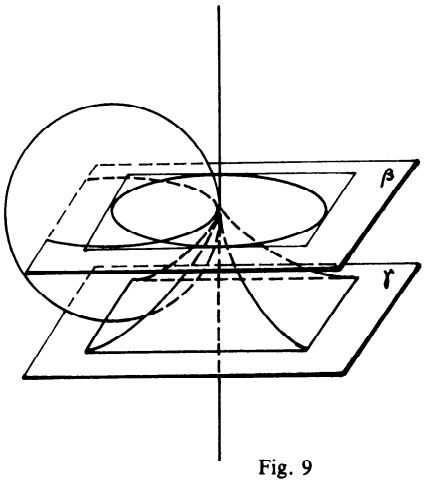


Fig. 9

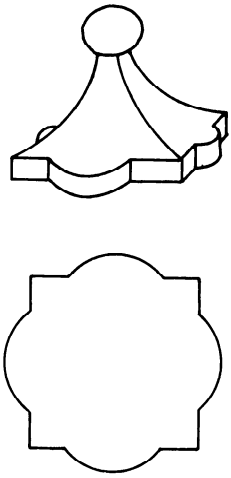


Fig.10

Le tracé que nous venons de faire est un tracé directeur, établi conformément au fondement cosmologique[3] et en respectant certains ordres de manifestation d'un principe unique.

A elle seule, une version de ce tracé ne saurait rendre compte de la réalité tout entière, puisque celle-ci n'est exprimable que par une pluralité indéfinie de variantes. Mais ce tracé n'en repose pas moins sur une vérité doctrinale formulée en termes théologiques. Comme le dit si bien Titus Burckhardt (1976: 11):

> «Ceci exprime [...] la nature de l'art sacré: en retraçant un prototype sacré, qu'il adapte à telles conditions matérielles, l'artiste s'identifie lui-même à ce prototype, en l'extériorisant conformément aux règles transcrites, il en réalise l'essence».

[3] Il faut relever, et ceci est essentiel, que cette conformité ne peut avoir de sens sans une convention très clairement admise par l'exécutant de l'œuvre et ses utilisateurs. Cette convention implique, entre autres, qu'il n'y a pas identité de nature entre la réalité exprimée et l'œuvre, mais seulement similitude dans les rapports internes. Voir dans une œuvre la Vérité est une attitude idolâtre. Il est cependant légitime de reconnaître dans une œuvre d'art, avec les limitations inhérentes à la forme d'art en question, un aspect de la Vérité. Le fabricant d'un instrument de musique devra donc se conformer aux mêmes conventions, ou à des conventions compatibles avec celles qui règleront son utilisation; sinon, étant produit et utilisé dans deux contextes différents, l'instrument perdra sa valeur de représentation. C'est exactement ce qui rend difficile l'utilisation d'instruments anciens et même l'exécution de musique ancienne dans le contexte moderne, dont les présupposés sont nécessairement fort différents.

Le Trait dans la lutherie

Le tracé du calice est remarquable, car il est le même que celui de la trompe, instrument par excellence, à côté du luth, des anges dans l'iconographie chrétienne médiévale. Le bocal de l'embouchure de la trompe correspond au bocal du calice, la sphère de liaison correspond à la «pomme» de la trompe d'église, et le pied, au pavillon.

Les instruments à cordes, et surtout le luth, ne font pas exception aux règles dégagées à propos du tracé du calice. Chaque type d'instrument possède son propre tracé, les proportions mises en jeu relevant de l'inspiration de celui qui y recourt. C'est ainsi qu'un tracé peut aboutir ou non: chaque phase du tracé ayant une signification précise, le choix d'une proportion peut, à un moment donné, en assurer ou en compromettre la suite, et il arrive qu'une étape s'avère impossible ou que la forme finale se révèle être totalement aberrante[4].

Kevin Coates illustre ce phénomène à l'aide de nombreux exemples pris sur des instruments anciens — violes, violons, guitares, cistres, luths et théorbes — mais sans indiquer comment il a identifié les centres de courbure de ses exemples et, surtout, sans dégager clairement les principes de tracé.

Le présent article se propose ainsi de montrer de quoi il retourne et aussi d'en comprendre l'enjeu. Le premier point laissé sans explication par Coates se résoud facilement. Pour trouver les centres de courbure d'un trait, il suffit de lui tracer des tangentes à intervalles réguliers; puis, au point même de tangence, on leur trace une perpendiculaire. Les points d'intersection des perpen-

---

[4] On peut déjà voir par cet exemple que, dans une œuvre d'art, ce que l'on peut y lire importe beaucoup plus que l'habileté avec laquelle elle est exécutée. Dans de tels tracés tout est, non seulement signifiant, mais aussi rétroactif, en quelque sorte. C'est dire que, en se conformant à un archétype et en l'actualisant, l'artisan peut le faire avec une transparence plus ou moins grande. Si l'artisan pose des obstacles à l'action de la grâce et de l'inspiration divine, son œuvre va se trouver entachée d'erreurs, tout comme un texte peut énoncer des choses fausses; et ces erreurs auront une action sur ceux qui en deviendront les utilisateurs, créant par là un désordre insidieux dans le monde, d'autant plus que les utilisateurs de l'œuvre ne seront pas forcément qualifiés pour en déceler les vices. C'est, aux yeux de l'artisan traditionnel, une des raisons de la nocivité de l'art moderne. L'art du Trait dans le compagnonnage a donc un caractère d'«aventure» spirituelle qui s'avèrera fructueuse ou non, une fois l'œuvre achevée, car son usage en montrera les qualités ou les défauts: une cathédrale au tracé régulateur correct selon les critères traditionnels sera belle de sa participation à la splendeur incréée, et accessoirement sera stable de la stabilité la plus matérielle; un instrument bien dessiné sonnera d'un son ineffable et sera donc commode à jouer et résistera bien à la tension des cordes. Cela est la meilleure démonstration de l'*analogia entis* pour l'artisan: c'est une corrélation qui ne peut faire de doute que pour celui qui ne veut pas l'expérimenter. En ce sens, le travail est le canal par lequel l'artisan confirme sa foi. On remarque également que l'habileté n'est pas traditionnellement un critère. «L'ouvrier habile n'a jamais suffi à faire le bon ouvrier», dit le compagnonnage. Si une œuvre est vraie, il se dégage toujours d'elle une beauté proportionnelle à son degré de vérité, sans rapport obligatoire avec l'habileté mise en œuvre pour son exécution. C'est ce qui explique que les ouvrages anciens, sous une apparente maladresse d'exécution, manifestent une splendeur plus grande que des ouvrages plus habiles, «car les enfants de ce monde-ci sont plus avisés avec leurs semblables que les enfants de Lumière» (Lc, 16,8).

diculaires sont des centres de courbure. Cette méthode n'est pas très précise, mais elle suffit en tout cas pour situer un centre de courbure sur un instrument dont la forme peut ne pas avoir été exécutée avec une parfaite exactitude ou avoir subi de légères déformations lors de réparations ou simplement à cause de la rétraction du bois au vieillissement, ou davantage encore à cause de modalités de construction qui occultent au premier examen la forme initiale[5].

Le recours à ces proportions simples n'est d'ailleurs pas l'apanage des constructeurs d'instruments occidentaux. Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner un *pipa* chinois ou une *cobza* roumaine, sans parler de la «guitare-lune» (*yueqin*) de la Chine du Sud, dont la table est circulaire.

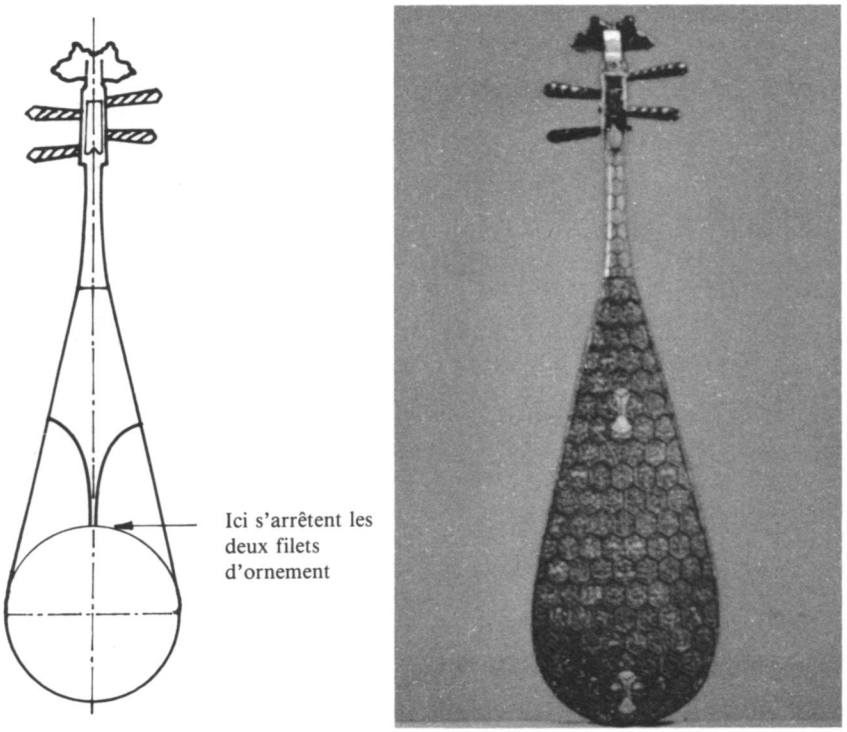


Fig. 11: *Pipa*, du Metropolitan Museum of Art.

[5] Ce point mérite d'être souligné. Dans l'instrument fini, il se trouve souvent qu'une partie ou tout du tracé n'apparaissent plus directement à l'observateur, sans pour autant avoir diparu. Le luth offre un exemple significatif: un grand nombre de luths occidentaux et la quasi-totalité des luths arabes ont une coque à révolution circulaire (si l'on abstrait les côtes anguleuses sur le luth occidental, ce sont alors leurs arêtes qui se trouvent sur un volume engendré par la révolution d'un gabarit autour d'un axe). Si la table de l'instrument ne passe pas par cet axe, la forme de cette table ne fera pas apparaître la surface génératrice de la coque, mais une déformation plus ou moins accentuée de celle-ci. Il n'en demeure pas moins que, pour n'être plus

La forme du *pipa* est un demi-cercle surmonté d'un triangle isocèle (fig. 11); celle de la *cobza* est à peine plus compliquée (fig. 12). Une étape ultérieure dans la complexification est illustrée par le luth de forme ovoïde simple (fig. 14), décrit par Arnault de Zwolle (cf. 1972).

La plus élémentaire de toutes ces formes nous introduit directement à la notion de décentrage qui va servir de justification au tracé, car si le tracé est sans rapport avec la production du son, à quoi bon tracer?

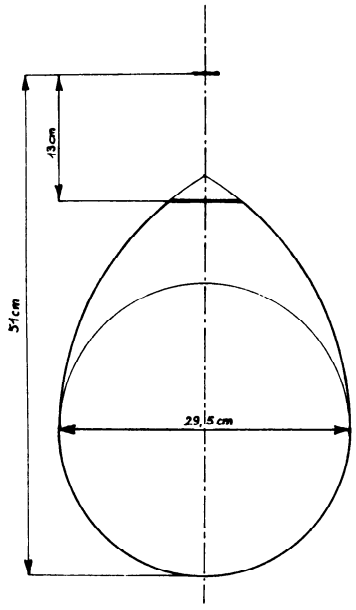


Fig. 12: *Cobza* (Roumanie).

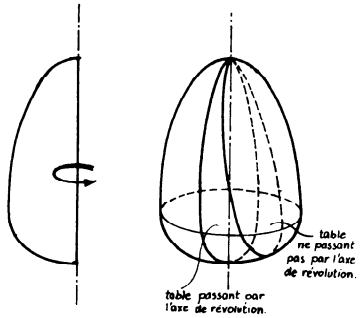


Fig. 13

Une correspondance physique

Son et tracé sont indissociable. Il a déjà été dit qu'aucun phénomène ne se manifeste sans qu'il y ait décentrage, de quelque manière que ce soit. Par exemple, un disque parfaitement centré et animé d'un mouvement de rotation

directement lisible, cette surface continuera à jouer dans l'instrument un rôle capital (fig. 13). C'est pourquoi une analyse de forme requiert beaucoup de soin, et de très nombreux cas rendent l'approche strictement analytique d'un instrument ancien des plus hasardeuses, par le fait que l'analyste perd rapidement de vue les points d'articulation nécessaires à son raisonnement. Il s'ensuit que la copie d'instruments anciens, et même d'œuvres d'art en général, est un exercice difficile, car force est de constater que toute œuvre authentique est en ce sens unique.

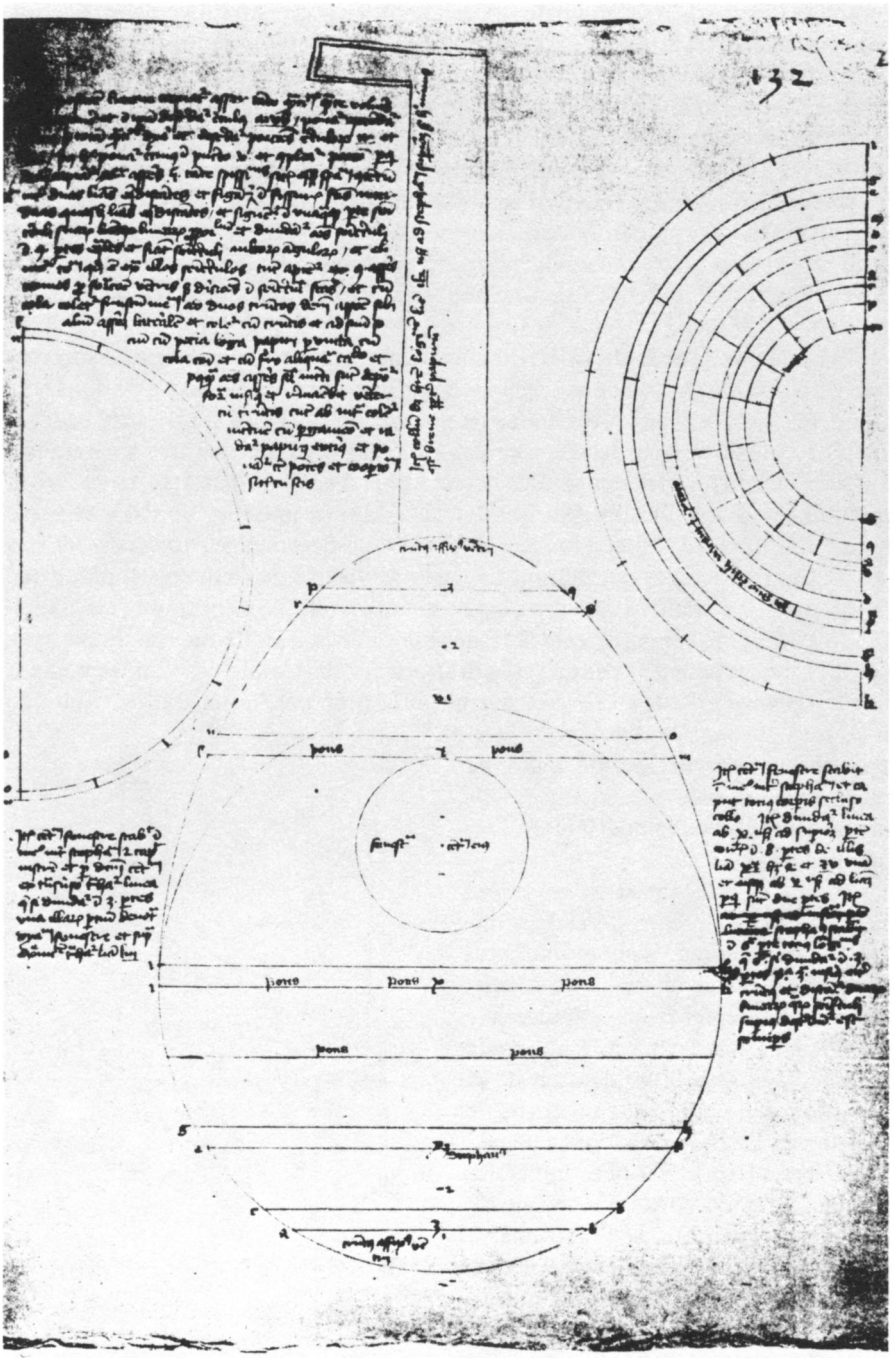


Fig. 14

semblera immobile. Qu'il se trouve ailleurs qu'en son centre une tache, que son axe soit légèrement décentré, le phénomène se manifeste aussitôt à l'observateur: la périphérie semble osciller, le mouvement est devenu perceptible.

Il en est de même pour l'instrument à corde. Prenons le cas du *yueqin* ou du banjo, tous deux de forme circulaire. Leur principe étant d'adjoindre à la source qu'est la corde vibrante une surface apte à répondre aux fréquences diverses que lui impose cette corde, il se trouve que la table de bois ou de peau ne peut émettre qu'une fréquence, avec son cortège d'harmoniques spécifiques, à surface et tension données. Or, pour être «amplifiée» par cette table, la corde devra l'être pour toute une gamme de fréquences qu'impose le jeu de l'instrument.

Si l'on pose donc le chevalet d'un instrument de forme circulaire en son centre, il ne pourra théoriquement émettre qu'une seule note correspondant à sa fréquence propre, c'est-à-dire pour une vibration ayant un ventre sur le chevalet. Par contre, si l'on décentre ce chevalet, ne serait-ce que très légèrement, aussitôt plusieurs longueurs d'ondes et, partant, plusieurs fréquences vont pouvoir répondre aux sollicitations de la corde pour une surface soumise à une même tension (fig. 15 et 16). De plus, avec ce décentrage, apparaissent des vibrations non axiales permettant une grande variété de fréquences, parce que leur longueur d'onde locale sera plus ou moins modifiée par rapport au diamètre de la table (qui correspond à la demi-longueur d'onde maximale possible sur un tel instrument). Toutes les vibrations localisées sur des bandes passant par le chevalet, sur lesquelles ce dernier n'occupe pas la place d'un nœud de vibration, seront désormais possibles. Par simple décentrage de l'unique possibilité initiale, on a rendu possible une multiplicité indéfinie de fréquences.

Il ne s'agit là que d'une manière très simplifiée de considérer les choses. Mais comme le démontre cet exemple, un tracé directeur va consister essentiellement à organiser le décentrage, par des modifications de surface, du point d'application de la vibration de la corde sur un corps de résonance. La manière dont ce décentrage sera effectué va déterminer les fréquences de la corde qui seront réémises par la caisse de l'instrument, en autorisant ou même en favorisant certaines d'entre elles, tout en interdisant peut-être d'autres. Tout l'art

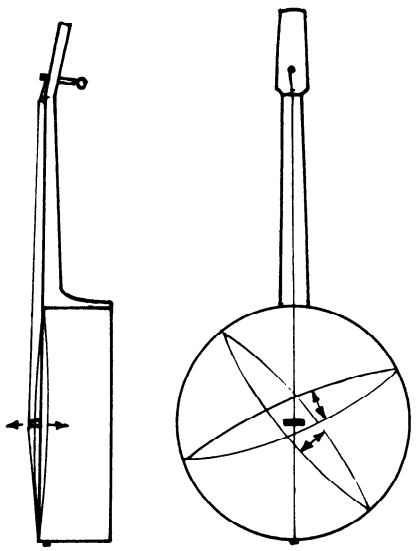


Fig. 15

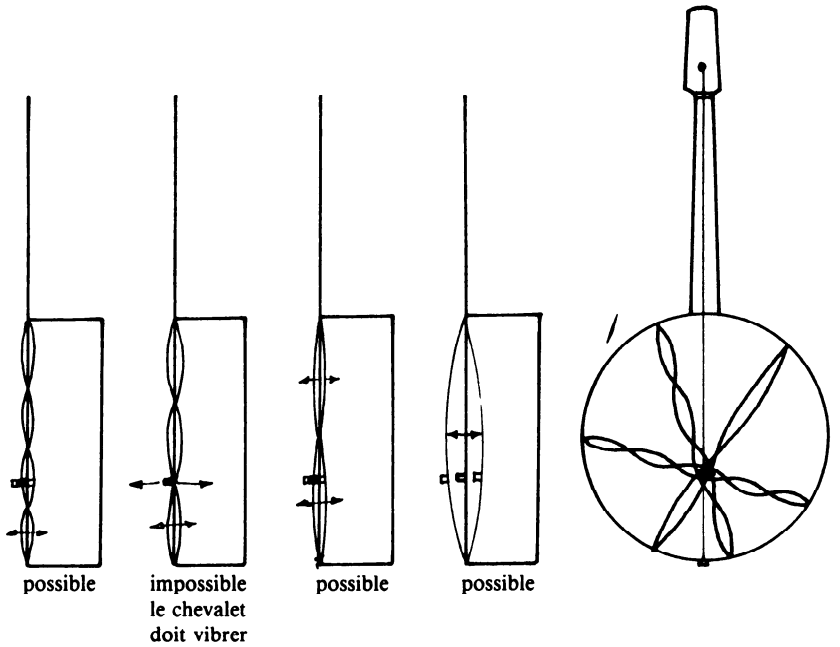


Fig. 16

consiste à exploiter la corrélation qu'il y a entre le décentrage géométrique et le déséquilibre périodique qu'est le son.

Le modèle et ses extensions

Mais tout cela ne donne toujours pas le modèle du tracé des instruments: voilà le second point laissé en suspens par Kevin Coates. Il s'agit d'une représentation dynamique du passage de l'Unité incréée, non manifestée, ou déjà manifestée, à la multiplicité. Cette dernière est ordonnée de telle sorte qu'elle semble, pour ainsi dire, chanter à la louange de cette Unité incréée dont elle procède.

Dans le cas de l'instrument à caisse circulaire, il n'y a qu'un centre. Les instruments à description plus complexe font apparaître plusieurs centres secondaires. Ainsi le point initial perd-il sa qualité physique de centre du mouvement pour ne conserver que sa qualité de source géométrique. Sa fonction physique est alors transférée avec des proportions diverses aux centres secondaires. Mais comment ces centres secondaires préservent-ils leur fonction lorsque les surfaces qu'ils régissent sont plus ou moins grandement abouchées avec d'autres surfaces centrées?

Eh bien, dans ce cas, c'est la fraction de périphérie leur correspondant dans la forme globale de l'instrument, qui leur conserve ce rôle que l'on pourrait expliquer par un effet d'équidistance. C'est précisément par cette fraction que l'on va pondérer un centre de courbure par rapport aux autres.

Cela confirme le fait qu'un centre géométrique initial dont rien du périmètre ne demeure dans la forme finale, ne joue plus de rôle physique dans la vibration: il l'a entièrement délégué aux centres secondaires qu'il a engendrés. En ce sens, un centre de courbure se trouve cautionné par le reste de son périmètre demeuré dans la forme finale par le fait que, par équidistance de sa périphérie qui le rappelle à la position d'équilibre, un tel point est susceptible de la plus grande amplitude de vibration.

Pour illustrer ces propos, prenons un exemple encore peu complexe de tracé du luth Renaissance (fig. 17). On trace un cercle de centre O et de rayon R. En son centre passent l'axe vertical AZ et l'axe horizontal IJ. En prenant I et J comme centres, on trace une *vesica piscis* de sommets A et Z, dont le rayon de courbure est $R\sqrt{2}$. De même, on trace une autre *vesica* horizontale de sommets I et J avec même rayon de courbure à partir des centres A et Z. Sur les diagonales BD et CE, on raccorde les arcs de centre A, I et J par deux cercles de centres H et H' et de rayon

$$r = \frac{2R}{3}(2-\sqrt{2}) = \frac{1}{3}\overline{FG}$$

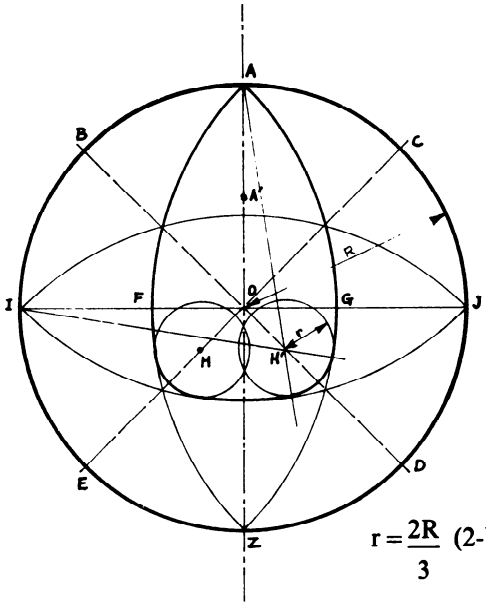
On a ainsi tracé par une séquence de courbures convexes une forme de luth.

Avec des centres de courbure comparables et un cercle de rayon convenablement choisi au pôle supérieur, mais des courbures concaves centrées sur l'axe horizontal, on aurait une guitare baroque ou un violon (sans les coins des C) (fig. 18 et 19). Le pôle supérieur peut être un cercle ou même, surtout dans la facture postérieure à 1800, être comme les cercles inférieurs, dédoublé horizontalement.

Parvenu à ce point, il est nécessaire de préciser en quoi un tel tracé diffère d'une simple construction géométrique et ce que ceci implique. Une construction géométrique est une séquence d'opérations s'articulant les unes avec les autres, et à laquelle préside la logique discursive: il n'y a pas d'autres liens entre les étapes que la force contraignante du raisonnement, et éventuellement certains choix secondaires lorsqu'on se trouve au carrefour de plusieurs possibilités. Un tel choix peut d'ailleurs faire l'objet de rétractations s'il s'avère peu avantageux.

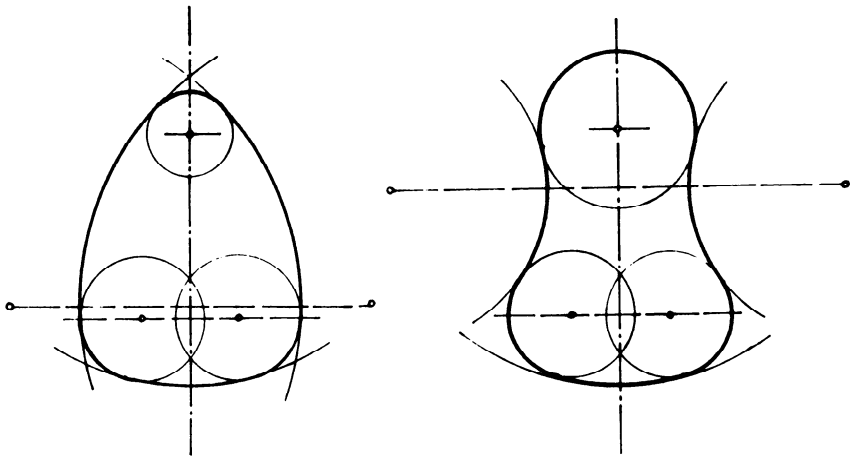
En ce qui concerne le Trait, c'est tout autre chose. Un tracé n'est guidé que par une inspiration, reconnue de nature angélique, puisque ce sont les anges qui président aux fonctions cosmiques. Cela ne veut pas dire que le Trait désavoue le rationnel; il le contient tout en le dépassant. La logique est la moindre de ses nécessités, mais c'en est paradoxalement aussi une.

Il s'ensuit que d'une part, le Trait ne peut s'exercer sans une disposition spéciale: c'est ce qui a été appelé plus haut la grâce d'état de l'artisan. D'autre part, cela ne peut avoir lieu sans que se produise une émotion particulière, comme un trouble, qui n'a rien à voir avec la confusion, et qui fait entrevoir



$$r = \frac{2R}{3}(2-\sqrt{2}) = \frac{1}{3}\overline{FG}$$

Fig 17



Luth Violon et guitare

Fig. 18

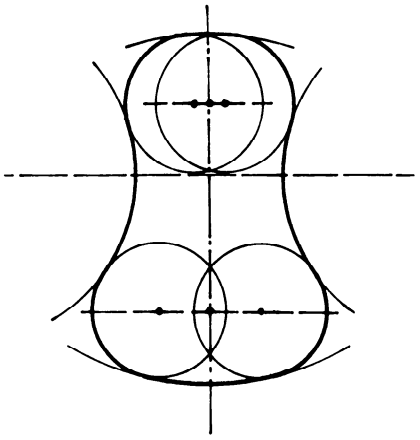


Fig. 19

des choses que l'on ne peut percevoir dans l'état ordinaire. Ce n'est pas comparable à un sentiment, et pourtant engendre une certitude beaucoup plus grande que toute opération des sens.

On comprendra alors que ce procédé ne saurait obéir aux impératifs de reproductibilités qui servent de fondement à toute méthode scientifique moderne. Telle est la nature du Trait: c'est ainsi qu'il se situe au-dessus d'une combinaison de disciplines scientifiques, et qu'il peut avoir des effets qui dépassent complètement le simple calcul, si habile soit-il.

Leur apparente complexité fait que les instruments occidentaux semblent être faits de formes plus accidentelles que leurs homologues orientaux. Mais il n'en est rien, surtout pour les instruments portés par l'instrumentiste en cours de jeu. On pourrait en dire autant de bien des clavecins qui devaient impérativement posséder cette structure, limités qu'ils étaient dans le choix des cordes, les cordes filées étant en effet systématiquement évitées.

Ce n'est par contre plus le cas du piano, dont la forme est essentiellement liée à des questions d'encombrement, les problèmes sonores étant résolus par l'emploi de cordes plus ou moins lourdes, sans que le fonctionnement général de l'instrument soit tenu en compte. De plus, sa géométrie s'est affadie par la disparition de l'axe vertical dans son tracé, ainsi que par l'absence d'une symétrie ou d'une dissymétrie significative.

Ce procédé par tâtonnements a été rétroactivement appliqué à tort à la facture moderne des instruments anciens qui relèvent d'une toute autre optique, les rendant par là incompréhensibles et de plus en plus difficilement utilisables.

Les formes à plusieurs centres des instruments de facture traditionnelle ont été envisagées d'une manière simplifiée, car ces considérations ne valent que pour une forme non barrée. A toute table d'instrument sont en effet adjointes une ou plusieurs barres à l'intérieur, ou encore à l'extérieur dans le cas particulier du chevalet collé. Ces barres modifient considérablement la fonction dévolue aux centres par la forme: elles inhibent plus ou moins fortement leur mouvement potentiel pour le répercuter, le répartir. Mais tout cela appelerait un long développement.

Afin de situer ces phénomènes dans leur juste contexte, observons qu'entre considérations d'ordre physique et artifices (au sens d'«exercices de l'art»), il est vain de tenter d'établir une quelconque parité ou de n'y voir que des

concordances: il s'agit irréductiblement de deux plans différents. L'art ne se réduit pas à la manière d'utiliser des phénomènes physiques, sans pour autant entrer en contradiction avec eux.

L'art doit en tout état de cause représenter le plus clairement possible des rapports internes, mais sans jamais cacher la relation à la source véritable du monde manifesté: c'est là, en somme, la convention indispensable à l'exercice de l'art. Envisagé de cette manière, le système fermé cher aux sciences physiques serait relégué au rang de parodie, et le substituer à l'art serait une forme de superstition.

En conclusion, un exemple pratique commun à plusieurs métiers illustre ce propos: il s'agit du rapport qu'il y a entre l'ouvrage fini et les déchets que le travail a occasionné.

L'ouvrier dispose au départ d'une masse relativement dépourvue de qualifications, encore qu'il lui incombe d'être attentif à certaines. Cette masse contient potentiellement toutes les formes possibles, et il doit en déterminer une en exerçant un pouvoir séparateur, se mettant ainsi dans une situation comparable à Celui qui use de l'épée double de l'Apocalypse. Cela signifie qu'il prédétermine ce qui, dans cette masse, deviendra l'objet, ce qui deviendra déchet, et par son travail il va mettre dans un état de désagrégation irréversible ce qui doit être déchet, tout comme le fondeur casse son moule. Par cet acte, l'ouvrage entre dans la manifestation.

Si ce processus est irréversible, l'artisan n'en est pas moins appelé à le considérer dans son ensemble: les déchets, tout comme l'objet façonné, jugeront son travail. C'est ainsi qu'un sculpteur aura d'autant mieux travaillé que ses copeaux seront beaux et qu'il aura produit peu de poussière (contrairement aux machines modernes). A ce propos, on relira avec profit la légende de saint Éloi, car il en est de même de l'économie du geste.

Ces critères, par la force des choses, ne sont appréciables que par l'homme du métier; ils échappent généralement au futur utilisateur de l'ouvrage, ce qui est souhaitable, car ce sera pour lui une nouvelle *materia* en quelque sorte «purifiée» par le fait qu'il n'en connaît pas toutes les modalités de facture. Seuls les défauts ou qualités constatables par lui entreront en ligne de compte. C'est une des raisons pour lesquelles il n'est normalement pas souhaitable qu'un même homme soit auteur et utilisateur de son œuvre.

Bibliographie

ARNAULT DE ZWOLLE Henry
1972 *Un traité d'Henry Arnault de Zwolle et divers anonymes.* Kassel/Basel/Tours/London: Bärenreiter.

BURCKHARDT Titus
1975 *Principes et méthodes de l'art sacré.* ?: Dervy Livres.

1987 *Aperçus sur la connaissance sacrée.* Milan: Arché.

COATES Kevin
1985 *Geometry, proportion, and the art of lutherie.* Oxford: Clarendon.

GODWIN Jocelyn
1979 *Robert Fludd.* London: Thames & Hudson.

ENTRETIENS

TRÀN VAN KHÊ, Un parcours sans faute

C'est en voulant expliquer pour les autres que j'ai commencé à essayer de voir de l'extérieur.

Le professeur Tràn Van Khê vient de prendre sa retraite de la chaire qu'il occupait à la Sorbonne. C'est pour nous l'occasion de faire un bilan de sa carrière et de compléter ainsi le recueil d'articles de lui publié par *La Revue musicale*, dont on trouvera un compte rendu dans ce numéro. Tràn Van Khê n'a jamais cessé de revendiquer son statut de musicien traditionnel vietnamien. Hormis ses qualités exceptionnelles dans ce domaine, il est un chercheur familier depuis des décennies des rencontres internationales, ainsi qu'un enseignant pleinement dévoué à ses élèves. Héritier des grands fondateurs de l'ethnomusicologie française, il sut allier leurs méthodes à un style témoignant d'une culture asiatique d'oralité et de respect de la tradition.

La musique du Vietnam et l'Occident

François Picard: Vous n'avez eu de cesse tout au long de votre carrière d'essayer de légitimer les musiques traditionnelles tant populaires que savantes, de montrer que leur étude avait la même valeur en droit que l'étude de la musique occidentale classique; comment articulez-vous ce souci de légitimité avec l'utilisation des outils méthodologiques, scientifiques venus de l'Occident?

Tràn Van Khê: Je suis parti de la musique traditionnelle du Vietnam et j'ai eu la chance d'être un musicien avant d'être un musicologue. J'ai commencé à jouer et je suis venu à Paris pour préparer une thèse sur la musique traditionnelle du Vietnam. Lorsque j'ai voulu m'expliquer à la manière traditionnelle, personne ne m'a compris; par exemple, lorsque j'ai dit «je joue le mode *xuân* qui exprime la sérénité, alors que le mode *ai* exprime la tristesse», personne n'a senti la tristesse comme moi. J'ai dû repartir de zéro, essayer de voir de l'extérieur comment ça se passe, essayer de contrôler de l'intérieur pour voir si mes observations n'étaient pas erronées, car je cherchais à analyser à la manière occidentale ce qui constitue un tout dans la musique traditionnelle du Vietnam. Finalement j'ai pu reconstituer peu à peu, à partir des sons que j'utilisais, les

qualités, les particularités de ces sons, et j'ai constaté que ce qu'on appelle la hauteur absolue, la hauteur relative, le timbre, la justesse, etc., tout est relatif; ce qui est juste dans une tradition peut ne pas être considéré comme tel dans une autre tradition.

J'ai pu par la suite voir comment l'échelle est organisée, comment on peut, à partir de ces échelles, avoir des ornements spécifiques, des ornements que l'on doit utiliser pour essayer de donner une certaine couleur, une certaine expression; après, il y a une certaine hiérarchie dans les degrés de l'échelle, tout ce que j'ai trouvé peu à peu dans l'étude de la musique vietnamienne, pas en tant que musicien, mais comme quelqu'un qui cherche à comprendre et qui essaie de se faire comprendre. Et finalement, en faisant cela, j'ai trouvé que j'avais gagné surtout sur le plan artistique parce que je sais consciemment pourquoi je fais telle ou telle chose et non pas instinctivement. Et je l'ai expliqué à mes maîtres traditionnels, j'ai dit par exemple: «dans le mode de *xuân* qui exprime la sérénité, je constate que quand je pars d'une note principale (*ho xang xe*, do fa sol), jamais je ne quitte cette note, je fais une petite promenade, mais je reviens à mon point de départ, d'où l'existence de la sérénité parce que l'on n'est pas arraché à son point d'attache; il y a une certaine stabilité, il y a une certaine sérénité parce que l'on n'est pas arraché à son milieu naturel, alors que pour exprimer la tristesse, il y a une perturbation et après, on est arraché à ce milieu pour être attiré vers autre chose, on ne sait pas si on peut revenir ou non; dans ce cas, on exprime un arrachement dans la tristesse»; et eux ont dit: «oui, on a fait ça, c'est bien comme ça, mais on n'avait pas remarqué». Naturellement, j'ai eu peur d'être prisonnier de ces observations, c'est pourquoi, après être parvenu à l'expliquer, j'ai aussi essayé de l'oublier en jouant.

Lorsque j'ai fait ma thèse, j'ai fait cette observation que Jacques Chailley aime beaucoup: «Dans un système musical donné, une échelle formée par un certain principe, que ce soit la suite des quintes, que ce soit la résonance, que ce soit le tempérament égal, qu'elle soit issue de la réflexion des théoriciens de la musique ou formée inconsciemment par le peuple, exprime des sentiments clairs, mais lorsqu'il y a perturbation de cet ordre, on commence à avoir les échelles qui expriment des sentiments perturbés, tristesse ou mélancolie, désespoir». C'est la première observation que j'ai faite, en 1958, et que je suis toujours en train d'approfondir. Il y a une deuxième observation que je viens de faire, il y a quelques années, toujours par rapport à la musique du Vietnam, c'est que toutes les chansons populaires créées par des paysans qui n'ont jamais fait d'études musicales, reflètent l'allure et la structure musicales des berceuses qu'ils ont entendues dans leur enfance. C'est pourquoi je constate que la berceuse est la première leçon d'éducation musicale qu'un enfant reçoive, et que son influence est très importante. J'ai dit cela aussi pour demander aux autres musiciens de chercher à voir s'il y a possibilité de le retrouver ailleurs.

Vous voyez que l'étude des musiques du point de vue scientifique, c'est-à-dire une certaine attitude vis-à-vis de la musique, au lieu de couper le souffle ou l'inspiration, ouvre pour moi des horizons, et cela permet de voir les choses avec beaucoup plus de clarté et d'expliquer avec beaucoup plus de clarté et de

jouer avec beaucoup plus de clarté. Mais auparavant, il faut avoir une base musicale assez solide; sans cela, on sera complètement perturbé, on risque d'être entraîné et écartelé entre les différentes tendances, les différentes manières de voir, et finalement on ne sait plus où l'on est. Tandis que, si vous êtes musicien, que vous ayez déjà une base solide, personne ne peut vous faire sortir de ce sentier, de cette route, et vous avez la possibilité de vous arrêter et de jeter un regard d'en haut, de droite, de gauche, pour essayer de voir ce que vous avez fait.

L'ethnomusicologie

F.P.: Est-ce que vous auriez la même réticence que le docteur Kishibe face à l'appellation d'«ethnomusicologie»? Shigeo Kishibe dit: «Ce que nous faisons, même si nous sommes Japonais, et que nous étudions la musique chinoise, c'est de la musicologie, pas de l'ethnomusicologie».

T.V.K.: Je ne suis pas partisan de l'utilisation du terme «ethnomusicologie» si l'on se réfère à l'objet d'étude. Je ne suis pas d'accord avec ceux qui disent: «Si l'on étudie la musique occidentale, c'est de la musicologie, les autres musiques, c'est de l'ethnomusicologie». Mais je suis partisan de l'utilisation de ce terme pour ce qui est de la méthodologie; lorsqu'on étudie l'histoire de la musique, on fait de la musicologie historique et, qu'on le veuille ou non, on est à ce moment-là un historien plus qu'un musicologue. Mais lorsqu'on étudie la musique dans son contexte socio-culturel, lorsqu'on n'étudie pas simplement la structure musicale mais que l'on tient compte des légendes, des coutumes, du déroulement, on fait intervenir de l'ethnologie en même temps que de la musicologie; pour moi, l'ethnomusicologie nécessite la rencontre de deux disciplines, l'ethnologie et la musicologie. Lorsqu'on étudie un fait musical dans sa totalité, c'est-à-dire la musique dans un contexte social, la musique dans la culture, la musique comme culture[1] et non simplement la musique comme musique, alors dans ce cas, on fait de l'ethnomusicologie. Ou lorsqu'il y a une comparaison. Tandis que lorsqu'on dit simplement «il y a une échelle pentatonique, il y a le mode, il y a le rythme», c'est de la musicologie systématique.

Les maîtres

F.P.: Quelle a été pour vous l'importance du dialogue avec des spécialistes d'autres cultures, comme Constantin Brăiloiu, André Schaeffner; de la rencontre avec Jacques Chailley; puis, dans tout le cycle de votre carrière internationale, en particulier à l'UNESCO, de la rencontre avec des gens comme Narayan Menon ou José Maceda? Quelle est l'importance pour vous de ce type de confrontation?

[1] Voir Nettl (1983: 131-135) qui se réfère à Merriam (1960: 109) (note de l'éditeur).

T.V.K.: J'ai eu beaucoup de chance. Lorsque j'ai voulu préparer une thèse sur la musique traditionnelle du Vietnam, j'ai rencontré des maîtres exceptionnels. D'abord, il y a eu l'historien Emile Gaspardone; c'est lui qui a attiré mon attention sur les écrits de Nguyen Trai[2] qui, au XV[e] siècle, a refusé d'imiter servilement la musique chinoise. C'est grâce à Émile Gaspardone que j'ai pu étudier la musique de cour.

Lorsque je suis venu voir André Schaeffner, ce fut pour moi un autre monde, celui des instruments de musique et la découverte de l'influence qu'ils ont sur la musique et réciproquement. C'est lui qui m'a fait écouter la sonorité des pierres sonores de Ndut Lieng Krak au Musée de l'Homme. C'est lui qui a attiré mon attention sur la cithare en terre *trong quân*. Ensuite, j'ai appris la terminologie exacte et correcte[3]; grâce à lui, je n'utilise pas des termes comme la « guitare-ballon » pour le *pipa*; mais surtout, il avait des connaissances très vastes. Lorsque j'ai vu la clarinette double au Vietnam, j'ai cru pouvoir faire la constatation que c'était très original. Il m'a fait remarquer qu'elle existe aussi en Egypte, dans le bassin méditerranéen, etc. Il a cité des noms, il m'a montré des photos, il m'a indiqué la bibliographie. Grâce à lui, j'ai pu étudier les instruments de musique du Vietnam, non pas en tant qu'instruments de musique du Vietnam mais en tant qu'instruments de musique appartenant à un peuple donné, dans une région donnée. Grâce à lui, j'ai commencé à voir dans la migration des instruments de musique un élément important de l'histoire de la musique.

Avec Constantin Brăiloiu, ce fut surtout le langage musical. J'ai lu et relu je ne sais combien de fois son article « Sur une mélodie russe »[4], et c'est lui qui a discuté avec moi de la nature de la gamme pentatonique, de l'échelle pentatonique, du pentatonisme en général. La manière d'étudier ce qu'on appelle « la gamme pentatonique », « le pentatonisme » et surtout le changement, c'est-à-dire le passage d'un système pentatonique à un autre avec ou sans retour au premier — ce que Constantin Brăiloiu a appelé « métabole » — tout cela m'a permis de faire des analyses justes plutôt que de considérer, par exemple, telle pièce comme appartenant au système hexatonique alors que s'y trouvent deux systèmes pentatoniques.

Lorsque j'ai présenté un exposé sur les échelles dans la musique vietnamienne, Constantin Brăiloiu était là à l'Institut de musicologie. Il a écouté, puis il a fait quelques remarques, et le soir, j'ai essayé d'avoir une rencontre avec lui; j'ai travaillé très souvent chez lui, et il a attiré mon attention sur le rythme enfantin, le rythme *aksak*, etc. La manière de travailler, la terminologie, la manière de rédiger, tout cela m'a permis d'acquérir, non seulement des

---

[2] Homme d'État, stratège à qui le roi demanda en 1431 de restaurer la musique de cour contre les thuriféraires de la Chine. Nguyen Trai souhaita refléter par la musique le peuple vietnamien (note de T.V.K.).

[3] En chinois, *zhengming*, terme utilisé dans la tradition confucéenne (note de F.P.).

[4] Voir Brăiloiu (1973: 341-405) (note de l'éditeur).

connaissances, mais surtout une méthode de travail; les connaissances se transmettent assez facilement, mais la méthodologie vous permet de ne pas perdre votre temps, de ne pas tâtonner en essayant de trouver par vous-même ce que d'autres personnes ont fait avant vous. Maintenant je suis en chantier, j'ai préparé un article — c'est-à-dire au début c'était un article, mais peu à peu l'article grossit — sur le pentatonisme dans le monde, et j'ai constaté que lorsque le peuple commence à créer, il y a toujours une échelle, soit à trois sons, soit à quatre ou cinq sons; par la suite, les musiciens trouvent que c'est mieux d'avoir une échelle plus élaborée, et ils commencent à organiser autrement cette échelle pentatonique. Le pentatonisme est un élément universel que l'on trouve aussi bien chez les Pygmées qu'en Ecosse, en Iran, en Amérique du Sud, au Pérou, en Indonésie. Partout dans le monde, toutes ces échelles sont des créations des musiciens professionnels qui cherchent, soit à affiner, soit à trouver de l'originalité, une certaine élaboration dans la formation de l'échelle pour éviter la monotonie, pour avoir la diversité, mais à l'état naturel, c'est toujours le pentatonisme.

Avec Jacques Chailley, ce fut surtout le cours de « formation et transformation du langage musical» que j'avais suivi à la Sorbonne; par la suite, j'ai essayé d'analyser tout ce que je trouvais dans la musique du Vietnam avec cette méthode, c'est-à-dire de ne pas la considérer *a priori* comme une chose faite, mais d'essayer de l'analyser et de la recontrôler.

Sans le contact avec ces grands maîtres, j'aurais peut-être gardé des préjugés de musicien traditionnel du Vietnam. Le contact avec les grands maîtres ouvre votre horizon et vous permet de gagner beaucoup de temps. Sans eux, je n'aurais jamais eu le contact avec d'autres musiques dans le monde et j'aurais pu croire que seule la musique vietnamienne était intéressante.

Les pairs

J'ai la chance d'être musicien et non pas simplement musicologue; c'est pour cela que j'ai rencontré les musiciens et qu'ils me considèrent comme un collègue, comme un confrère, comme quelqu'un de la même famille, et c'est très utile pour les recherches. J'ai joué avec les musiciens de l'Inde, j'ai rencontré Ravi Shankar, j'ai rencontré le docteur Menon, Rao Sharan Rani, Nageswaran, et le contact avec tous ces musiciens a été très bénéfique parce que je ne cherchais pas à les imiter et eux ne cherchaient pas à m'imiter, et pourtant on a trouvé des points communs — l'ornementation est un élément très important dans la musique de l'Inde et du Vietnam; j'ai peu à peu découvert une autre chose: l'existence de ce que j'appelle des ornements spécifiques dans les modes. C'est grâce au contact avec ces musiciens que j'ai senti qu'il y a quelque chose de très particulier dans chaque tradition qu'il nous appartient de saisir, de découvrir pour pouvoir reproduire ce qu'il faut, non pas pour essayer de simplement comprendre, mais pour pouvoir chanter. C'est le contact avec ces musiciens qui a enrichi ma manière de jouer sans détruire ce que j'ai en moi comme musicien traditionnel du Vietnam.

Tràn Van Khê jouant du *dàn tranh*, cithare vietnamienne à seize cordes.

Une triple carrière

F.P.: Quel est le rapport dans la formulation de vos théories et dans l'avancement de votre pratique entre vos différents niveaux d'activité, de musicien traditionnel, de pédagogue et de musicologue; et en particulier, quel est le rapport entre l'oral et l'écrit dans l'élaboration de votre pensée musicologique?

T.V.K.: Je mène en quelque sorte une triple carrière et pour moi, c'est très intéressant. Si j'avais dû passer toute ma vie à étudier dans les laboratoires, à simplement faire des observations et coucher sur le papier mes remarques, je crois que j'aurais été très malheureux parce que j'aime beaucoup le contact humain, surtout le contact avec les étudiants. Et le contact avec les étudiants est très bénéfique parce que les questions qu'ils posent me suggèrent parfois certaines directions de recherche. Et lorsque je suis les recherches d'un étudiant pour une thèse, c'est passionnant: je fais le même chemin que lui, j'ai les mêmes inquiétudes que lui et les mêmes joies de découverte que lui. Les étudiants m'ont beaucoup appris. Comme j'aime bien partager mes connaissances, l'enseignement est pour moi quelque chose de nécessaire. Un chercheur doit communiquer avec les autres, tester avec les étudiants. Vous donnez une observation; si les étudiants ne vous comprennent pas du premier coup, alors vous devez dire «est-ce que je suis sur le bon chemin?», parce que «tout ce qui se conçoit bien s'énonce clairement et les mots pour le dire viennent aisément».

Si vous faites un énoncé que les gens mettent beaucoup de temps à comprendre, il se peut qu'il y ait certaines choses très profondes et compliquées qu'on ne peut pas comprendre du premier coup, mais si l'on arrive à les expliquer en un langage clair, cela veut dire qu'on est arrivé près de la vérité.

Le travail de recherche est toujours un travail que j'aime. Le chercheur ne peut pas être extrait du public; j'ai besoin de jouer, et j'ai eu la chance d'être invité dans les congrès, non pas en tant que musicologue mais toujours en tant que musicologue et musicien.

Les études musicologiques ne m'ont pas empêché de créer, de penser, mais au contraire elles m'ont permis un approfondissement dans mes créations. Et mes créations en tant que musicien m'ont éclairé parce que je ne fais pas les observations n'importe comment, je les fais d'après ce que j'ai joué, d'après ce que j'ai appris de mes maîtres. Et en partant de cette musique traditionnelle du Vietnam que je connais le mieux, je bâtis certaines hypothèses de travail que je contrôle, et ainsi je sais que certaines choses existent dans la musique traditionnelle du Vietnam qui n'existent pas dans d'autres; au contraire, certaines existent ici et pourraient se retrouver dans d'autres. Je connais très bien le *deu* du Vietnam, ce qui m'a permis d'étudier les caractères du *rāga* indien avec beaucoup plus d'objectivité et de chercher à voir le *diao* chinois, le *jo* japonais, le *patet* d'Indonésie avec une certaine objectivité.

J'ai mené de front toutes ces activités et j'ai eu la chance d'être invité à faire partie du Conseil international de la musique, ce qui m'a permis d'être au courant de toutes les activités musicales dnas le monde et ensuite d'avoir la possibilité de voyager beaucoup. L'année dernière j'ai fait le point: j'ai constaté que j'ai parlé de la musique du Vietnam dans 42 pays, que j'ai traversé 60 pays, que j'ai participé à plus de 130 congrès internationaux avec des sujets très variés et que j'ai fait déjà 70 à 80 communications dans ces congrès, participé à des tables rondes — ce qui fait que mes idées se sont précisées au fur et à mesure. La première fois, je suis venu avec une certaine hypothèse de travail ou bien une certaine observation, et peu à peu, par la rencontre et la discussion avec les collègues, j'ai approfondi mes observations. C'est pourquoi maintenant, quand les étudiants me posent des questions assez difficiles, je suis à même d'y répondre immédiatement. Ce n'est pas parce que je l'ai tout de suite dans l'esprit, c'est parce que j'ai travaillé pendant vingt ans.

Pour travailler dans la recherche, si on s'en tient à la recherche seulement, on sera desséché. Si on ne vise que la carrière artistique, alors on cherche à créer, mais simplement pour transmettre un message artistique. Mais moi, j'appartiens à une famille de musiciens et j'ai voulu faire connaître cette musique et la comprendre moi-même. Le jour où, après avoir réfléchi à ce que je devais faire en tant que musicien traditionnel, j'ai pris la décision de revenir dans la tradition pour comprendre, ce jour-là, j'ai abandonné tout de suite mon piano parce que j'ai eu peur d'être entraîné par lui. Car j'aime aussi pianoter, faire de la musique nouvelle (j'étais dans un mouvement de rénovation de la musique). Mais il a fallu faire un choix. J'ai donné mon piano avec un certain déchirement, mais c'était une sorte d'opération chirurgicale qu'il fallait faire.

L'avenir

F.P.: Vous avez pris votre retraire mais vous n'avez pas cessé toute activité. Quels sont vos projets?

T.V.K.: Trois mois avant ma retraite, j'étais déjà invité par l'Université de Hawaï, j'ai obtenu le *Fulbright*, et j'ai donné huit mois d'enseignement très enrichissants, avec de nouvelles méthodes de travail, et surtout j'ai pu intéresser, non seulement les étudiants mais les petits des écoles élémentaires à la musique du Vietnam. Puis j'ai accepté d'aller au mois de janvier 1989 à l'Université des Philippines parce que José Maceda est un ami. Enfin, l'Institut de musicologie du Vietnam souhaite que je revienne pour un séjour de quelques mois pour transmettre mes connaissances aux élèves. C'est le moment où je dois donner quelque chose de moi-même aux jeunes, leur donner la fierté de leur héritage ancestral.

En même temps, je mets de l'ordre dans mes documents personnels et je commence à voir comment de musicien traditionnel je suis devenu musicologue, qui j'ai rencontré, les expériences personnelles, les anecdotes.

Propos recueillis par
François Picard

Bibliographie

BRĂILOIU Constantin
1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget. Genève: Minkoff.

MERRIAM Alan P.
1960 «Ethnomusicology: discussion and definition of the field». *Ethnomusicology* 4: 107-114.

NETTL Bruno
1983 *The study of ethnomusicology: 29 issues and concepts*. Urbana/Chicago/London: University of Illinois Press.

PANDIT V.G. JOG
et son violon-*javārī*

«Tu joueras du violon dans notre pays, Ravi Shankar du *sitār* et Ali Akbar Khan du *sarod*. Je suis très heureux!» Cette prophétie, que le légendaire Baba Allauddin Khan, en larmes, adressa en 1962 à V.G. Jog à la fin du concert de clôture célébrant son centième anniversaire, devait en tout point se réaliser; comme celle qui avait prédit à «Baba» la gloire à travers ses disciples.

Grâce à Pandit V.G. Jog, le violon a été intégré à l'univers de la musique hindousthanie (musique classique de l'Inde du Nord). V.G. Jog a accompagné les plus grands vocalistes du début du siècle: Fayaz Khan, Omkarnath Thakur, Bade Gulam Ali Khan, Ameer Khan, Kesar Bai, Hira Bai, Begum Akhtar. Il a joué en duo avec les meilleurs instrumentistes de son temps: Ali Akbar Khan (*sarod*), Ravi Shankar (*sitār*), Bismillah Khan (*śahnāī*), Hariprasad Chaurasia (flûte), et bien sûr aussi en solo. Ces innombrables rencontres musicales lui ont permis d'acquérir une connaissance unique des différents styles et écoles de la musique hindousthanie. Avec sa formidable maîtrise rythmique et son inépuisable inspiration mélodique, il a créé un style personnel, renommé pour la pureté de son expression des *rāga* et pour son pouvoir de communication. Pandit V.G. Jog a reçu les plus hautes récompenses de l'Inde, dont celle de la *Sangeet Natak Academy* en 1981 et le titre de *Padmabhusan* décerné par le Président de l'Inde en 1983.

Pourtant, après quarante ans de carrière, à soixante-cinq ans, V.G. Jog vient de quitter son violon classique pour un instrument d'un genre nouveau, le «violon-*javārī*».

La naissance de cet instrument est l'objet de l'entretien au cours duquel Pandit V.G. Jog raconte les étapes de sa vie de musicien, l'avènement du violon dans la musique indienne, et parle du violon-*javārī* avec son inventeur, le luthier André Sakellarides. L'interview a été réalisé chez André Sakallarides par Georges Lindenmeyer.

Fig. 1: Pandit V.G. Jog jouant du violon-*javārī* d'André Sakellarides. Photo: G. Lindenmeyer, 1988.

Georges Lindenmeyer: En Inde, on se réfère toujours aux *śastra* (textes traditionnels). Que disent-ils sur les instruments de musique?

Pandit V.G. Jog: Il y a la *vīṇā*, la *sarasvatī vīṇā*: c'est l'instrument traditionnel. Puis le *bīn*, le *surbahār*, le *sitār*, le *sarod*, la *śata-tantrī vīṇā*, divers instruments; mais le principal, c'est la *vīṇā*. Dans le Sud aussi, la *vīṇā* est l'instrument le plus réputé.

G.L.: Est-ce que, dans la tradition indienne, la musique instrumentale est aussi ancienne que la musique vocale?

P.V.G.J.: Oui. Il y a *gītam*, la musique vocale, *vadyam*, la musique instrumentale, et *nṛtyam*, la danse. D'abord la musique vocale, puis l'instrumentale, puis la danse. Ceux qui connaissaient la musique mais n'avaient pas les qualités vocales requises jouaient d'un instrument. Mais la première place en musique hindousthanie revient à la voix: *kantha saṃgīta*.

G.L.: Est-ce la même chose aujourd'hui?

P.V.G.J.: Non. Aujourd'hui, c'est l'inverse. Les gens ne comprennent plus la musique vocale traditionnelle. La musique instrumentale, avec ses effets rythmiques, est plus facile à comprendre. Les gens aiment le *sitār*, le *sarod*, les *tablā*. En musique vocale, il y a la question du texte. Il faut connaître les langues, comprendre la technique. Apprendre la musique instrumentale est plus facile. Mais après avoir appris à jouer d'un instrument, on comprend que le chant est encore mieux, et on se met à chanter.

G.L.: En Inde, les jeunes s'intéressent plus à la musique instrumentale. Mais est-ce que les instrumentistes apprennent les paroles des compositions?

P.V.G.J.: Bien sûr, la règle était qu'il fallait passer par le chant. Donc les musiciens devaient connaître les langues. Ils devaient connaître aussi les styles traditionnels de musique vocale, *dhrupad*, *dhamār*, *khayāl*. Ils n'avaient pas à chanter en public, mais ils devaient passer par là: telle était la tradition. Maintenant, il y a le *khayāl*, le *ṭhumarī* ... Ainsi, par exemple, à Gwalior, c'est le *khayāl*, seulement le *khayāl*. En tant que musicien, vous devez connaître le *dhrupad*, mais en tant que représentant de l'école de Gwalior, vous ne chanterez que le *khayāl*. A Bénarès, ce serait le *ṭhumarī*. C'est que ces styles existent depuis deux à trois cents ans. Ainsi, aujourd'hui, pour le *ṭhumarī*, il y a deux écoles: Lucknow et Bénarès. En *khayāl*, Jaipur, Gwalior, Indore. En *dhrupad*, Udaipur, Jaipur. Ce sont les anciennes écoles de musique.

G.L.: Pouvez-vous nous dire de quelle école est la musique que vous jouez?

P.V.G.J.: Eh bien, si vous m'interrogez sur mon éducation musicale, j'ai eu cinq gourous. Le premier fut Ganapat Purohit, avec qui j'ai appris l'harmonium pendant trois ans. Il était de la Bakre *gharānā*, c'est-à-dire de Jaipur; puis Shankar Rao Athavale, disciple de Vishnu Digambar Paluskar, de Gwalior. Un autre de mes gourous fut V. Shastry, violoniste du Kannada (Sud indien). Mon gourou suivant fut S.N. Rathanjankar. C'était un grand musicien et un grand musicologue. Il était le disciple du plus grand des musiciens, Ustad Fayaz Khan, et du plus grand des musicologues, Pandit V.N. Bhatkhande. C'était l'Agra *ghraānā*. Puis j'ai rencontré Ustad Allauddin Khan, le plus grand maître de la musique instrumentale indienne, en ce siècle. Il était de la Rampur *gharānā* et jouait du *sarod*. Au départ, Ustad Allauddin Khan était violoniste. Pour apprendre la musique, il partit à Rampur. Il écrivit au Nabab de Rampur qui était très riche et qui avait de nombreux musiciens à sa cour. Allauddin Khan, lui, était très pauvre. Le Nabab lui dit: «Ah! Vous venez du Bengale pour apprendre la musique. Que savez-vous faire? — Je suis violoniste. — Non, non, aucune chance. A moins que vous ne payiez votre Ustad ... Beaucoup d'argent, de l'or. — Mais je n'ai pas d'argent, je n'ai rien», et il se mit à pleurer. Le lendemain matin, comme le Nabab passait, Allauddin Khan se jeta sous sa voiture. Le Nabab s'enquit: «Qui est-ce? — C'est cet homme qui veut apprendre la musique. — Amenez-le». Puis il demanda à Allauddin Khan: «Comment vous appelez-vous? — Je m'appelle Allauddin Khan. — Que voulez-vous? — Je suis venu pour apprendre la musique mais je n'ai pas d'argent. Et tous ces Ustads disent: 'A moins que vous ne payiez et que vous ne soyez mon disciple, je ne peux rien pour vous. Sortez!'». Alors le Nabab dit: «Bon. Venez ce soir que je vous écoute». Il vint au palais et joua devant le Nabab qui, enchanté, lui dit: «Bon, je prends à ma charge toutes les dépenses, et ce soir j'invite mon gourou et nous annoncerons que vous êtes le disciple de Vajir Khan». Et pendant quinze ans, Allauddin Khan se tint debout devant Vajir Khan à l'écouter travailler. Pas question de s'asseoir. Vajir Khan jouait du *bīn*. Ainsi, vous voyez, un violoniste écoutait du *bīn*. A cette époque,

Allauddin Khan ne jouait que de la musique populaire au violon. Ce n'était pas un grand violoniste. Juste pour gagner son pain et son beurre. Mais aujourd'hui il a formé les plus grands musiciens: Pandit Ravi Shankar, Ustad Ali Akbar Khan, Smt. Annapurna.

André Sakellarides: Etait-il autodidacte au violon?

P.V.G.J.: Il a appris tout seul mais ne jouait pas de musique classique.

G.L.: Il vous a offert son propre violon, n'est-ce pas?

P.V.G.J.: Oui.

G.L.: Pouvez-vous nous raconter cette histoire?

P.V.G.J.: Je voulais apprendre cette musique. Je suis parti de chez mois sans argent, sans ticket, de Lucknow. Mon gourou était furieux. Que je sois allé chez un autre sans permission! La première fois que je rencontrai Baba, c'était en 1936, à Lucknow, lors d'un festival de musique. J'avais à peine seize ans. J'étais venu avec un musicien très connu. Dans la soirée, apercevant l'étui de mon instrument. Baba me dit: «Ah, vous jouez du violon? — Oui. — Quand est votre concert? — Mon concert sera pour le secrétaire et pour moi-même. Je suis seulement un étudiant». Baba était ravi que quelqu'un soit venu avec un violon. Il me dit: «Prends mon *sarod*, je prends ton violon». Et nous allâmes ainsi au lieu du concert. Baba se querellait avec tout le monde. Il y avait un célèbre tabliste de Lucknow, Abid Hussein Khan. Baba me dit: «Très bien. Je vais lui donner une leçon». Et il joua un *tāla* de treize ou quinze temps. Abid Hussein ne put jouer. Alors en plein concert, Baba s'écria: «Alors! Vous êtes un célèbre tabliste et vous n'êtes même pas capable de jouer le *ṭhekā* (formule de base d'un *tāla*). Je vais vous apprendre»; il prit les *tablā* et joua, et les gens furent ravis. Il reçut cinq ou six médailles d'or, ce jour-là, et me dit en riant: «Ils n'y connaissent rien. J'ai reçu tellement de médailles d'or aujourd'hui». Le musicien qui m'avait amené était offusqué: «Pourquoi es-tu allé trouver Allauddin? Qui est cet Allauddin? Es-tu venu avec moi ou non? — Non, non, c'est un Ustad. — Il n'y a pas d'Ustad qui tienne. A partir de demain, si je te revois avec lui, gare à toi!» Mais Baba me dit: «Il faut que tu viennes à Maihar (son village)». Et en 1938, de Lucknow, je me rendis à Maihar. Il y avait Ravi Shankar et Ali Akbar Khan. Ravi Shankar était très heureux que je sois venu apprendre le violon. Quand Baba me vit, il dit: «Ah, tu es venu de Lucknow. Très bien. Combien de temps vas-tu rester? — Douze à quinze jours». Baba me conduisit dans une chambre et me donna une tasse de thé: «Voici ta chambre». A huit heures, il m'appela avec mon violon. Il était assis dans une véranda avec son *hūka* (nargilé): «Joue ceci (il chante) *Sa Ri Ga, Ri Ga Ma, Ga Ma Pa* ... Non, pas comme ça. Avec *mind* (en liant les notes par des glissandos). Tu es professeur au collège! Qu'est-ce que tu leur apprends? Allez, joue comme je te dis. — Non, Baba, cela m'intimide de jouer devant vous. Je ne peux pas jouer comme ça. — Tu dois travailler!». Le lendemain matin, il m'apprit une composition de Vajid Khan que je commençai à noter. Quand il me vit écrire, il éclata: «Prends tes affaires et sors d'ici. Tu ne peux pas

apprendre la musique comme ça. Si tu veux écrire, retourne dans ton collège. Je cessai donc de noter. Je travaillai la composition de Vajid Khan pendant huit ou neuf jours et la lui jouai.

Pour son centième anniversaire, Baba dit à Ravi Shankar: «Il faut pour cette occasion que tu m'amènes Jog». Entre-temps, j'étais devenu producteur à *All Indian Radio*, à Bombay. Et ainsi je retournai à Maihar. Il y avait Shanta Prasad, Nikhil Banerjese, Ali Akbar Khan, beaucoup de musiciens. J'étais l'invité d'honneur (Il rit). Voyez comme c'est drôle! En 1938, j'étais le dernier à jouer; et là, c'était en 1967 ou 1968, l'artiste principal. Dix mille personnes! Le concert fini, j'allai trouver Baba. Il pleurait. Il me dit: «J'ai écouté toutes tes compositions, tes *rāga*. Je suis très heureux. Maintenant, tu joueras du violon dans notre pays, Ravi Shankar du *sitār* et Ali Akbar Khan du *sarod*. Mais je suis très pauvre, je n'ai rien à te donner. — Baba, je ne veux rien de vous, mais je me souviens de 1938». Alors il envoya Ashish Khan, le fils d'Ali Akbar Khan, chercher son violon, celui-là même dont il avait joué devant le Nabab de Rampur. Et il m'offrit ce violon. Voilà l'histoire. Ainsi, Allauddin Khan, qui était un violoniste ordinaire, est un jour allé à Rampur où il a appris le *dhrupad* et le *dhamār* d'un musicien traditionnel; et aujourd'hui, ses disciples Ravi Shankar et Ali Akbar Khan sont de grands noms de la musique. Qui était-ce? Un violoniste ordinaire. Mais il eut de bons maîtres dans sa vie; il a étudié le *sarod*, le *pakhāvaj*, les *tablā*. L'association avec des grands maîtres, ça aide, ça aide beaucoup.

G.L.: Maintenant, si vous voulez bien, nous parlerons du violon. Pourriez-vous nous dire comment il est arrivé en Inde et en quoi il convient à la musique indienne?

P.V.G.J.: Comme il n'y avait pas de *sāraṅgī* dans le Sud, le violon y fut adopté comme instrument d'accompagnement. Cela a commencé il y a 170 ans. Dans le Nord, il y avait le *sāraṅgī*. Le violon n'y était pas nécessaire. Il ne fit son apparition que vers 1920, dans la musique légère. Il n'y avait pas de place pour le violon dans la musique classique, ni en solo ni en accompagnement. C'est ce que j'ai pu observer.

G.L.: Quand avez-vous commencé à apprendre le violon?

P.V.G.J.: En 1935-36. A cette époque, Sundaram Iyer, le père de M.S. Gopalkrishnan (célèbre violoniste du Sud) appartenait à l'école de Vishnu Digambar Palushkar, qui était à Bombay. V.D. Palushkar l'avait amené à Bombay en 1915. Certains de nos musiciens ont étudié avec lui, par exemple Gajendra Rao Joshi ...

G.L.: Ah oui, il était très bon.

P.V.G.J.: Très bon, mais il n'avait pas de technique. Il était parfait en *laya* (tempo) et en *śūra* (justesse mélodique) et pouvait interpréter certains *rāga*, mais la technique lui manquait. Et tout le monde disait: «Le violon va pour la musique du Sud, pas pour celle du Nord».

Quand je suis arrivé à Lucknow, comme professeur au collège de musique Bhatkhande et élève de son principal directeur, S.N. Rathanjankar, je fus chargé de créer une classe de violon.

G.L.: Pour la musique classique?

P.V.G.J.: Oui, et vous serez étonnés, les étudiants étaient extrêmement intéressés. Ils avaient vingt-quatre, vingt-cinq ans, j'en avais dix-neuf. Qui était le professeur et qui était l'élève, c'était la question. Mais ils aimaient beaucoup le violon. Gourou Rathanjankar me dit: «Il faut aussi que tu écrives un livre sur le violon. Nous sommes la seule école de musique en Inde, et les étudiants veulent un livre». Et j'écrivis ce «*Behala Shiksha*» («Apprendre le violon»). J'avais des problèmes avec la technique de l'instrument. Qu'enseigner aux étudiants? Je demandai conseil à Rathanjankar mais il me dit de faire à mon idée. J'avais commencé à écouter de la musique occidentale quand j'étais à Bombay. Je pouvais améliorer le coup d'archet. Mais pour rendre les *rāga* ... quel doigté employer, pourquoi se servir de ce doigté-ci et pourquoi pas de celui-là? Puis on en vint à tirer des conclusions.

Et peu à peu, nos plus célèbres musiciens commencèrent à utiliser le violon comme instrument d'accompagnement. Et je commençai mes récitals à la radio. Quarante-cinq à cinquante minutes qui, petit à petit, devinrent des concerts d'une heure et demie à deux heures. On commença à faire appel à moi pour les festivals d'Allahabad, de Lucknow, de Calcutta, et je me mis à jouer en duo (*jugalbandī*) avec Bismillah Khan, Ravi Shankar, Ali Akbar Khan. Les radios me réclamaient: Lucknow, Delhi, Peshawar, Nagpur, etc.

Maintenant, j'aimerais dire une chose à propos du violon-*javārī*. Il y avait un Nabab, de l'Etat de Ajaygarh, Ajay Maharadja. Il était musicien. Il construisit un violon à cordes sympathiques, la *tantrī vīṇā*. Il fit cela avec les bois de sa propre forêt. J'avais aussi la même idée. J'ai gaché une dizaine de violons. Des violons ordinaires. Je mettais des cordes sympathiques sur un chevalet séparé. Le Nabab avait mis les vingt-deux *śruti* (tons et microtons de la musique indienne selon certains théoriciens). Le Nabab m'offrit son violon. J'en jouai une fois à la radio, *Rāga Ṭoḍī*. Mais pour accorder, mon Dieu! ... de deux à trois heures. Alors j'ai pensé que je ne pouvais pas jouer sur cet instrument. Mais l'idée était là. J'ai même acheté un *sāraṅgī* de Meyrout pour vingt roupies. Mais la technique du *sāraṅgī* est différente. Aussi, quand j'ai vu ce violon-*javārī* et que Georges m'a dit: «Il vient de France, c'est un de mes amis qui l'a fait», je l'ai accordé et je lui ai dit: «C'est un nouvel essai; c'est très bien. Lorsque tu iras en France, j'aimerais que tu me ramènes un violon comme ça et voir comment il sonne». Et cela fait un an maintenant que je n'ai plus touché mon propre violon. Au début, j'ai eu un problème d'adaptation, mais maintenant ça y est.

G.L.: Quel était le problème?

P.V.G.J.: L'accord, cinq cordes au lieu de quatre, et la touche plus large.

G.L.: Quel est l'avantage de la cinquième corde?

P.V.G.J.: J'ai maintenant une octave au-dessous de la tonique principale.

G.L.: André, qu'est-ce qui se passe quand on ajoute une cinquième corde? On gagne en tessiture, mais est-ce qu'on perd quelque chose?

A.S.: On ne perd rien. On change quelque chose. On gagne une quinte dans le grave. Cet instrument a la tessiture d'un violon plus celle d'un alto. Je voulais faire un instrument avec une autre sonorité. Car il ne sonne pas du tout comme un violon, même s'il ressemble à un violon.

G.L.: Il sonne différemment à cause de la forme ou à cause des cordes sympathiques?

A.S.: Tout joue. Le nombre de cordes, la structure, l'épaisseur, la forme du ventre. J'ai fait une nouvelle forme. La caisse est légèrement plus grande que celle d'un violon, mais la longueur des cordes, les écarts sont les mêmes que sur un violon classique,

P.V.G.J.: Comment cette idée vous est-elle venue?

A.S.: C'est une longue histoire. J'ai commencé par faire des instruments destinés à la musique folk. Je voulais faire un violon adapté aux musiques modale, traditionnelles, du Moyen-Orient, et pour moi le sommet de ce genre de musiques était la musique indienne. Je jouais de la vielle à roue. J'aimais jouer des instruments à l'archet et je sentais que pour ce genre de musique, il y avait peut-être quelque chose à changer au violon classique, en allant vers la *gadulka* bulgare ou la *lira* grecque. J'ai ensuite rencontré Georges, puis vous et d'autres musiciens indiens. Et j'ai transformé l'instrument en fonction de la manière indienne de jouer: la crosse, le système d'accordage.

G.L.: A ce propos, un détail me semble très important. Le premier violon de votre production que j'ai eu n'avait pour accorder les cordes sympathiques que des chevilles. A chaque changement de *râga*, c'était un problème. Puis vous avez trouvé ce système de tendeurs.

A.S.: J'étais bien sûr conscient de cette difficulté et je me disais: «Même si je faisais le plus bel instrument du monde, avec le plus beau son du monde, s'il est trop difficile à accorder, personne n'en jouera». Il me fallait trouver un moyen, et j'ai adapté ces tendeurs et fait une série de violons avec ce système, qui fonctionne bien.

P.V.G.J.: Que pensez-vous de la disponibilité de vos instruments? Pour les étudiants d'autres pays, comment leur fournir des instruments? C'est aussi nécessaire.

A.S.: Bien sûr. Il faut que je trouve un moyen de les faire à un prix accessible pour l'Inde.

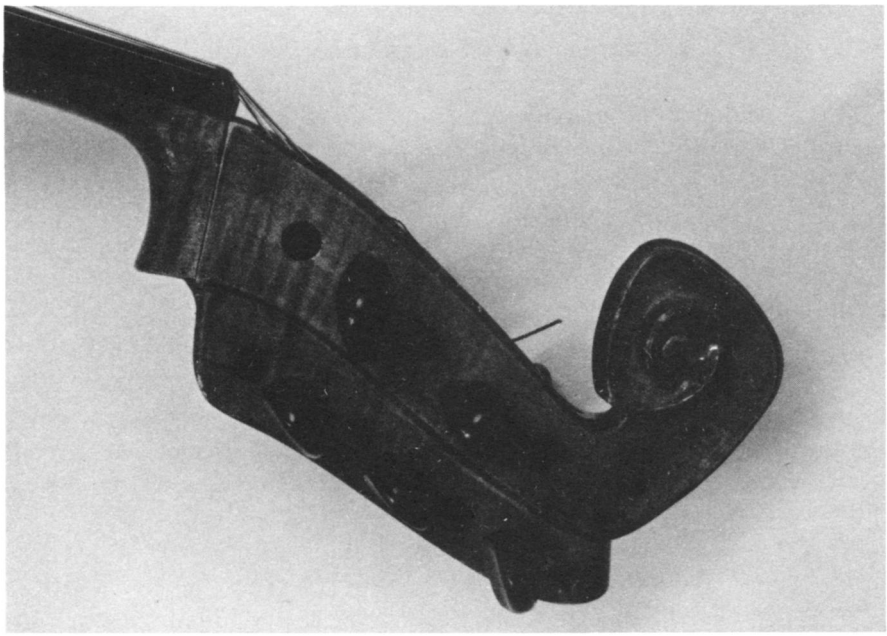


Fig. 2: Crosse du violon-*javārī*. Photo: G. Lindemeyer, 1988

Fig. 3: Cordier chevalet et *javārī* du violon-*javārī*. Photo: G. Lindenmeyer, 1988.

G.L.: Ce que l'Inde devrait faire, c'est inviter André à venir là-bas pour enseigner la fabrication du violon-*javārī*.

A.S.: Cela prendrait beaucoup de temps.

G.L.: A ce propos, combien vous a-t-il fallu de temps pour devenir luthier et par quel cheminement cela s'est-il produit?

A.S.: Au début, je jouais de la musique folk et faisais des instruments qui lui étaient destinés. J'avais vingt ans. C'était vers 1976. Certains musiciens commençaient à s'intéresser aux cultures traditionnelles.

G.L.: Je crois que c'était le début d'une ouverture à d'autres cultures et à d'autres musiques.

A.S.: Et une redécouverte de notre propre culture et de notre propre musique. On faisait des dulcimers et on réalisa que nous avions l'épinette qui était pratiquement identique. Donc je faisais des épinettes, des vielles à roue et, petit à petit, des instruments «ethniques» que je transformais. C'esi ainsi que j'ai commencé à faire des violons-*javārī* ou plutôt des instruments qui allaient dans cette direction. Et maintenant je fais principalement des quatuors, ce qui est quand-même assez bizarre, car normalement il faut commencer à l'école, avec des maîtres, et avoir une éducation très stricte si l'on veut faire des violons, des violoncelles et des altos. Mais c'est ce que je fais, avec cependant un état d'esprit très différent. C'est vraiment une création, spécialement pour les altos.

G.L.: Avec qui avez-vous appris?

A.S.: J'ai appris pendant huit mois la sculpture sur bois. C'est la seule formation technique que j'ai reçue. Sinon, j'ai appris en regardant, en parlant, et en faisant des erreurs.

P.V.G.J.: La pratique ... Est-ce que vous utilisez un bois spécial pour le violon-*javārī*?

A.S.: Non, j'utilise les mêmes bois que pour un violon classique. Mais j'ai fait des essais avec le noyer et le cèdre rouge, qui sont très intéressants.

G.L.:Dans quel sens?

A.S.: C'est plus facile à travailler et cela permet peut-être de faire des violons moins chers. De plus, ces bois donnent un son très doux.

G.L.: A propos de son doux: souvent en Inde les violons ne sont pas très bons et le son manque de douceur. Et, *Gurujī*, vous avez accompagné de très grands chanteurs. Mais aujourd'hui on ne voit jamais de chanteurs accompagnés d'un violon et on ne parle même pas de cette possibilité du violon.

P.V.G.J.: Le problème, c'est la qualité des instruments. Quand je suis venu pour la première fois en Europe, ah! ces cordes! Mais chez nous, qu'avons nous?! On n'a même pas idée! Comme producteur, j'ai vu tellement de violonistes! Les marchands m'appellent: «Venez, j'ai un violon à vous montrer».

Et le lendemain, on trouve un violon fendu, la touche inutilisable, et valant de 650 à 700 roupies, c'est le prix d'un violon, chez nous. Un bon *sitār* coûte 900 roupies.

A.S.: Il faut donc trouver le moyen de faire un violon qui ne coûte pas plus que cela.

G.L.: Cela fait 500 francs français. Que veut dire *javārī* exactement?

P.V.G.J.: «Vibrations». C'est ce que donne le *tānpūrā*. Quand on glisse un fil entre le chevalet et la corde, cela fait «friser» la corde en produisant plus d'harmoniques. On entend la tonique, puis la tierce majeure, puis la quinte, et ainsi toutes les harmoniques.

G.L.: Pourquoi les musiciens indiens sont-ils tellement intéressés par les cordes sympathiques et pas les Occidentaux?

A.S.: Il y en a qui s'y intéressent mais aujourd'hui, on ne peut changer le violon d'un millimètre sans se faire tuer.

G.L.: Je crois qu'une des raisons est que dans la musique occidentale, on produit les harmoniques à partir d'accords, selon les règles de l'harmonie tonale. Tandis qu'en musique indienne il n'y a pas de polyphonie, on reste dans le *rāga*. Donc l'instrument qui fait entendre les harmoniques des notes d'un *rāga* produit un effet très agréable.

A.S.: Le problème est qu'on ne sait pas produire ces harmoniques, qui ne sont compatibles qu'avec un certain type de musique.

G.L.: Dans la musique occidentale, il y a la viole d'amour qui a des cordes sympathiques. Mais votre violon-*javārī* est différent.

A.S.: Très différent. Il a cinq cordes principales, contre sept pour la viole d'amour, et elles sont accordées en quartes et quintes au lieu de tierces et de quartes. La viole d'amour est un instrument très lourd, qui se désaccorde constamment. Et puis il y a le système de tendeurs des cordes sympathiques et surtout le chevalet-*javārī*, séparé du chevalet principal. C'est un chevalet plat, frisant. C'est exclusivement indien et inconnu ici.

G.L.: Avez-vous définitivement adopté ce violon-*javārī*?

P.V.G.J.: Depuis un an, je ne joue que de ce violon. Au début, il faut travailler beaucoup. Ensuite viennent les résultats. C'est comme un nouveau-né. Maintenant des amis, des étudiants, des musiciens me disent qu'il y a là quelque chose, un son particulier. Je veux en parler, le présenter à Bombay, à Calcutta. Les musiciens devraient s'y intéresser. Ils peuvent comprendre. C'est ce que je souhaite.

Propos recueillis par
Georges Lindenmeyer

Discographie de Pandit V.G. Jog*

1.	s.d.	Violon solo, avec Ahmedjan Thirakwa (*tabla)* Râga Jog, Râga Sagar	(EMI)**
2.	1949	Accompagnement de Pandit Omkarnath Thakur (chant) Râga Devgiri Bilaval	(EMI)
3.	1951	Accompagnement de Dr S.N. Rathanjankar (chant) Râga Yamini Bilaval	(EMI)
4.	1956	Accompagnement de Manik Varma (chant) Râga Jogkauns	(EMI)
5.	s.d.	Violon solo, avec Afaq Hussein Khan (*tabla*) Râga Shyam Kalyan, Râga Desh, Dhun	EASD 1352 (EMI)
6.	1962	Duo avec Bismillah Khan (*shahnai*), Shanta Prasad (*tabla*) Râga Jaunpuri, Râga Bhairavi, Râga Maru Bihag	EALP 1272 (EMI)
7.	1973	Duo avec Bismillah Khan (*shahnai*), Madav Indorkar (*tabla*) Râga Kedar, Râga Chandrakauns	EASD 1299 (EMI)
8.	1974	Duo avec Bismillah Khan (*shahnai*), Mahapurush Mishra (*tabla*) Râga Bahar, Râga Jayjayvanti	EASD 1322 (EMI)
9.	1976	Duo avec Bismillah Khan (*shashnai*), Kanai Dutt (*tabla*) Râga Durga, Râga Todi	ECSD 1262 (EMI)
10.	s.d.	Duo avec Ali Hussein Khan (*shahnai*), Mahapurush Mishra (*tabla*) Râga Purya Kalyan, Râga Nand	(EMI)
11.	1982a	Duo avec Hariprasad Chaurasia (flûte) Mahapurush Mishra (*tabla*) Râga Hamsadhvani, Râga Jog, Kafi Hori	ECSD 2808 (EMI)
12.	1982b	Violon solo, avec Swapan Choudhury (*tabla*) Râga Adana, Râga Jhinjhoti, Poorvi Dhun	ECSD 41501 (EMI)
13.	1983	Duo avec Jnan Prakash Ghosh (harmonium)	(EMI)
14.	1985	Violon solo, avec Ghulam Abbas (*tabla*) Râga Khamaj	SP 83388 (Chhanda Dhara)
15.	1987	Duo avec Brij Bhusan Kabra (guitare), Anand Gopal (*tabla*) Râga Ragesvari, Râga Khamaj, Râga Hamsadvani, Râga Barwa (chanté par Vijay Kichlu)	SP 83388 (Chhanda Dhara)

* La transcription des termes hindis apparaît ici selon l'orthographe indienne courante adoptée sur les disques, et non selon l'usage académique.

** 1-14: microsillons; 7, 8, 11, 13: aussi sur cassette; 15: disque compact.

CINUÇEN TANRIKORUR
et la tradition du *ud* turc

Cinuçen Tanrıkorur est né à Istanbul en 1938. Baigné dans l'ambiance de la musique traditionnelle, il se consacre à cet art dès son plus jeune âge. C'est en autodidacte qu'il aborde le chant, le jeu du luth (*ud*) et la composition. Exception qui confirme la règle, il ne suit pas le long cheminement du contact régulier avec un maître exclusif. Ses dons hors pair lui permettent de décrypter et d'assimiler les arcanes de l'art — règles de chaque mode musical (*makam*), dynamique de chaque cycle de composition (*usûl*) — et surtout de systématiser l'édifice musical classique turc.

Après des études secondaires au Lycée italien, il obtient son diplôme d'architecture à l'Académie des beaux-arts. C'est cependant à la construction d'édifices sonores que son talent allait s'exercer. A vingt-deux ans, il devient musicien à Radio Istanbul; il s'attaque ensuite à la rédaction d'une méthode d'enseignement du luth, et devient responsable de la section de musique traditionnelle à Radio Ankara. Il est de plus aujourd'hui professeur de musicologie à l'Université de Konya.

Compositeur de talent, Cinuçen est l'auteur de plus de cent pièces, tant vocales qu'instrumentales, ainsi que le créateur d'un nouveau mode, le *makam Seddisabâ*, qu'il expose dans une suite classique (*fasıl*) en six mouvements. Il est aujourd'hui le seul musicien classique ayant renoué avec la tradition des *ozan*, les troubadours turcs d'Asie, le seul à interpréter les compositions savantes, du XVI^{e} siècle à nos jours, sur l'unique accompagnement de son luth.

Inspiré par l'héritage ancestral qu'il vitalise, Cinuçen Tanrıkorur cristallise les transports de son imagination dans les formes traditionnelles de composition (*peşrev*, *semaï*, *beste*, etc.) et d'improvisation (*taksim*). Son style a été décrit comme une sorte de paroxysme de l'art turc savant. Sa voix se caractérise par la variété et la subtilité des intonations et des timbres, et son jeu instrumental par une expression formelle inhabituelle d'un fond intégralement traditionnel.

Nur Derviş: Je crois que vous avez récemment soumis au Ministère turc de l'éducation nationale un projet de modification de l'enseignement musical dans les écoles secondaires. En quoi consiste-t-il?

Cinuçen Tanrıkorur: Nous envisageons une répartition plus équitable de la musique occidentale et de la musique turque. La proportion actuelle est de 97,5% de musique occidentale pour 2,5% de musique turque. Il ne s'agit bien sûr pas de l'inverser, mais de viser à ce qu'elle soit de 50% pour chacune. Compte tenu de la situation géographique de la Turquie, il est indispensable d'équilibrer la balance. Un musicien turc doit aujourd'hui absolument connaître les deux systèmes musicaux pour qu'un réel renouvellement de notre musique puisse avoir lieu. La solution n'est pas, à mon avis, d'effectuer des emprunts comme ceux tentés par des compositeurs comme Adnan Saygun et ses amis avec leur «Quintette turc» inspiré du Quintette russe, mais de réaliser une musique turque contemporaine ayant une base classique et un contenu contemporain, avec des *makam*[1] (modes mélodiques) turcs, des *usul* (cycles rythmiques) turcs, des instruments de musique fabriqués selon les canons esthétiques et acoustiques turcs.

N.D.: Pensez-vous qu'une telle musique puisse intéresser les Occidentaux?

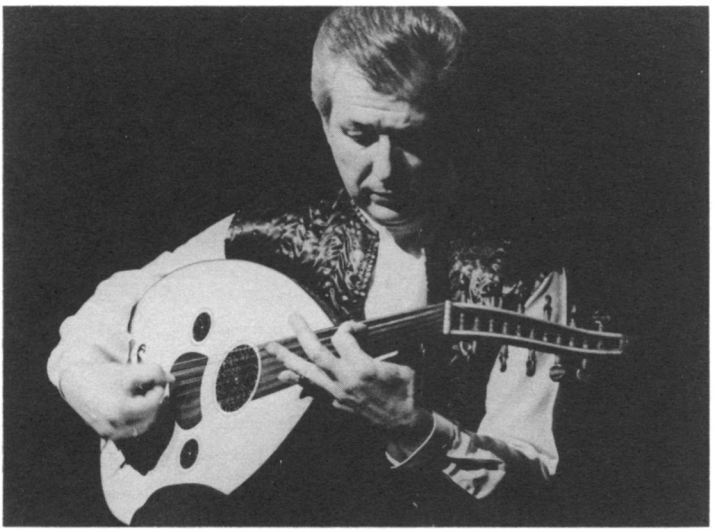
C.T.: J'ai personnellement quelques amis occidentaux qui s'intéressent à la musique turque. Certains sont mes élèves, et je leur dis la même chose: pour aborder la musique turque, il leur faut d'abord bien connaître leur propre musique. A priori, l'homme de la rue occidental ne s'intéresse pas à la musique turque parce qu'elle ne correspond pour lui à aucun vécu, et qu'il ne s'intéresse de toute façon pas de près à sa propre musique. Mais pour un Occidental sensible à la musique et dépourvu de préjugés, la musique turque est susceptible d'éveiller un grand intérêt.

Parmi les musiciens turcs, il subsiste aujourd'hui une bonne dose de complexe d'infériorité, et je crains que cela dure encore un certain temps. Ils ont l'impression que les Occidentaux perçoivent la musique turque comme une curiosité exotique, au même titre que la musique cambodgienne ou malgache. Ils imaginent par exemple que, quand je vais en Europe, je joue pour les ouvriers turcs émigrés. Ce sentiment est évidemment conditionnél par leur environnement. Depuis le *tanzimat*[2] — qui a mon sens a été un véritable tremblement de terre — la plupart des Turcs, et en particulier des intellectuels, ont été atteints d'un grave traumatisme en ce qui concerne l'opposition «*alla turca — alla franca*». Ainsi, tout ce qui vient de l'Occident, y compris le pire, leur paraît beau, et toutes nos valeurs leur semblent laides!

---

[1] Nous avons respecté l'orthographe actuelle des mots turcs. Par contre, la transcription des termes arabes suit l'usage académique courant.

[2] *Tanzimat* est le nom de la réforme juridique et administrative de l'Empire ottoman, entreprise en 1839 et achevée vers 1890. Cette réforme avait pour but de mettre la Turquie sur la voir de l'occidentalisation.



N.D.: Ce que vous dites est tout à fait vrai. D'un côté, on idéalise l'Occident et de l'autre, on se dévalorise en se voyant avec un regard d'Occidental. En réalité, cela est dû à une méconnaissance de l'Occident.

C.T.: Si nous avions la possibilité de mieux le connaître, toutes ces erreurs ne se seraient évidemment pas produites. Nous aurions pu savoir ce qui était bon à prendre et ce qu'il fallait à tout prix éviter. Dans le domaine musical, la confrontation avec l'Occident permet de mettre en évidence le critère de l'authenticité. En général, les Occidentaux s'intéressent à la musique turque, ou de quelque autre pays, dans la mesure où elle est authentique et traditionnelle. Plus d'un musicien traditionnel oriental est ainsi adulé en Europe et totalement ignoré dans son propre pays.

N.D.: Pourriez-vous nous dire quelques mots sur le passé de la musique turque?

C.T.: Ses premières traces connues remontent aux Huns, qui utilisaient la musique notamment à des fins militaires. On pense toujours que le *mehter* (l'orchestre des janissaires de l'armée ottomane) est né sous les Ottomans. Or ils l'ont hérité des Huns, et il était aussi connu des Götzürk, des Uygur, des Karahanl et des Selçuk (Seldjoukides). Le *mehter* était à l'origine constitué de cinq instruments, dont deux instruments à vent et trois percussions, que les Huns appelaient *yurag*, *borguy*, *tümrük*, *küvrük* et *çang*. Après l'islamisation des Turcs, le *yurag* est devenu le *zurna* (*surnay* en persan), le *borguy* s'est appelé *boru*, «tuyau» (*nevchir* en persan), le *küvrük* est aujourd'hui connu sous le nom de *kös*; le nom de *çang* est une onomatopée, alors que le *tümrük* est devenu le tambour que nous appelons aujourd'hui *davul*. Ce nom vient de l'arabe *al-tabl*, qui dérive lui-même soit du latin *tavola*, soit du sanscrit *tap*.

Cet ensemble musical comporte encore le bâton que tient le chef du groupe pour marquer le rythme en marchant devant les autres musiciens; en langue hun, il s'appelle *çokan* ou *çöven*, ce qui a donné en persan *çevgan*. Les Anglais l'ont par la suite emprunté et lui ont donné le nom de *joanna*, puis de *jingling johnny*, qu'ils désignent comme un «croissant turc» (*Turkish crescent*). Cet instrument est orné de clochettes, de rubans et de certains signes symboliques qui attestent encore son origine chamanique. Le chamane était à la fois prêtre, sorcier, guérisseur, dentiste, barbier, musicien, poète, et il utilisait cet instrument comme bâton de rythme dans la pratique de certains rites.

Un autre instrument ancien, qui n'a rien à voir avec la musique militaire, est le luth *kopuz*. Le *Dedekorkut*, une saga turkmène d'Asie centrale, le mentionne sous le nom de *kolca kopuz*, *kopuz* «à bras». Le nom du *colascione* italien dérive de *kolca kopuz*. Quant à l'instrument, il est probablement un ancêtre de l'actuel *saz*, le luth à long manche de la musique populaire que les ouvriers turcs émigrés en Allemagne emportent souvent avec eux, et qui est pour eux l'emblème de leur rattachement à la patrie.

Parmi les luths à long manche, il faut aussi mentionner le *tanbur*, que les Arabes appellent parfois *tanbūr al-kabīr al-turqī*, le «grand *tanbūr* turc», qui a joué un rôle important dans la théorie de la musique turque. La disposition des frettes sur son manche permet en effet de comprendre le système mélodique turc. Vous n'avez pas la même chose sur le *ud*, qui n'a pas de frettes. Le *tanbur* a huit cordes réparties en quatre chœurs, et ses mélodies se jouent «verticalement» sur le premier chœur, en déplaçant la main gauche de haut en bas du manche. Par contre, le jeu du *ud* est essentiellement «latéral», c'est-à-dire que les mélodies sont produites en passant d'un chœur à l'autre.

N.D.: De tout ce que vous dites, il ressort que la musique turque s'est considérablement modifiée avec le temps. Quelles sont les tendances marquantes de ces transformations?

C.T.: Il me faut commencer par rappeler deux caractéristiques fondamentales de la musique classique turque: c'est une musique de chambre, et qui est essentiellement vocale. C'est pourquoi le fait de la chanter avec des chœurs de quarante à cinquante personnes, comme cela se fait souvent à la radio, est ridicule. C'est un emprunt aux grands chœurs de la musique symphonique occidentale, eux-mêmes dérivés de ceux de la Grèce antique. Dans les longes suites classiques (*fasıl*), l'introduction du chœur et le grossissement de l'orchestre ont complètement dénaturé cette musique. Sous l'influence occidentale, l'aspect quantitatif des choses a pris plus d'importance, et on a cru bien faire en appliquant ce principe à la musique. Après avoir été un art de chambre, elle est devenue un art de salon, puis de scène, avec l'introduction de cette dimension symphonique. Et pourtant, dans le passé de la musique turque, le chœur est inexistant. Tout y est basé sur une voix soliste, éventuellement accompagnée d'un ou deux instruments. C'est dans cette grande simplicité que l'expression musicale turque a atteint ses sommets.

N.D.: En va-t-il de même en ce qui concerne la musique populaire?

C.T.: Jadis, la poésie populaire était interprétée par les bardes qu'on appelait les *ozan*. Lorsqu'un *ozan* arrivait dans un village et se mettait à chanter, tout le monde arrêtait son travail et se taisait pour l'écouter. Dès le XV[e] siècle, la tradition des *ozan* a été perpétuée par les *aşık* (litt.: «amoureux», troubadours), et nous avons encore aujourd'hui d'excellents *aşık*. Un des grands chanteurs et joueurs actuels de *bağlama* (variété de *saz*) est Orhan Gencebay. C'est un musicien extraordinaire, dont la musique peut vous faire frisonner; cela dépasse la compréhension. A mon avis, il est le plus grand musicien turc contemporain, bien qu'il soit souvent critiqué jusque dans les milieux cultivés sous prétexte qu'il abuse de l'arabesque. On raconte qu'il est alcoolique, toxicomane, ou je ne sais quoi ... Le pauvre, alors qu'il ne boit que de l'eau et qu'il ne fume même pas de cigarettes! C'est aussi un remarquable poète, qui s'inspire de chef-d'œuvres, tels que le *Mesnevî* de Rûmî ou le *Gülistan* de Sâdi. C'est un être lumineux, plein de talent et qui connaît bien sûr parfaitement la musique. Que Dieu le garde!

N.D.: Et pourtant, il introduit des éléments électroniques dans sa musique. Cela ne vous gêne pas?

C.T.: Je trouve cela tout à fait normal. Orhan n'est pas un musicien classique; il fait de la musique populaire actuelle, et c'est un domaine dans lequel il n'y a pas de contraintes, pas de limitations. La seule question qui se pose est de savoir si ce qu'il fait est beau, s'il a un but, un message à transmettre, et si sa musique touche le public. Il est clair que, selon nos critères d'intellectuels, ce n'est pas cela qui entre en ligne de compte. Mais il est trop facile de le rejeter sous prétexte qu'il représente par exemple une tendance décadente. A mon avis, dans ce domaine, ce sont les goûts du peuple qui sont déterminants. Les Turcs sont trop musiciens pour se laisser séduire par n'importe quoi.

N.D.: J'aimerais maintenant que vous parliez de votre instrument, le *ud*, et de son rapport avec la culture et la spiritualité islamiques. On sait par exemple que, en parlant du *ney* (flûte de roseau), Mevlâna Celaleddin-i Rûmî dit que le son de cet instrument évoque les soupirs et les lamentations du roseau coupé de ses racines, séché, vidé et percé de trous. Trouve-t-on une telle vision mystique de l'instrument à propos du *ud*?

C.T.: Personnellement, je ne connais pas d'interprétation semblable concernant le *ud*. Ce que je peux vous dire serait limité à des considérations historiques. Le *ud* est généralement considéré comme un instrument arabe implanté dans la culture musicale turque. La plupart des Turcs répugnent à le voir comme un instrument turc à part entière, ce qui est absurde, car on connaît son ancienneté dans notre musique.

L'islamisation de la Turquie remonte au VIII[e] siècle et elle s'est stabilisée deux siècles plus tard, du temps de Sarı Saltuk. C'est à cette époque que des émigrés du Khorasan venus de Baghdad ont apporté le *ud*, dont le nom vient de

l'arabe *al-'ūd*, comme d'ailleurs les noms européens du luth — *liuto* en italien, *laud* en espagnol, *alaud* en portugais, *lute* en anglais, *Laute* en allemand, etc. Mais au début, les Turcs appelaient cet instrument *kopuz*, puis son nouveau nom s'est imposé parce qu'il était fait en bois d'aloès, *al-'ūd* en arabe. Il avait alors chez nous des cordes en soie, dont les Turcs avaient appris la facture des Chinois. Les annales chinoises attestent en effet que, notamment sous la dynastie des Tchou, les maîtres de musique de la cour impériale étaient des Huns. Ce n'est que l'impérialisme culturel européen qui a représenté les Huns comme des barbares rustres et sanguinaires. Mais c'était un peuple très raffiné: pour eux comme pour les Ottomans, il n'aurait pas été possible de fonder et de maintenir un tel empire uniquement par le sabre.

On pourrait faire des remarques semblables sur la cithare *kanun*. Ce mot vient de l'arabe *qanūn*, lui-même dérivé du grec *kanon*, «règle». Les Huns, qui connaissaient cet instrument, l'appelaient *yatuk* ou *yataǧan*, de la racine YAT, «coucher», parce qu'on le «couche» sur ses genoux. Un autre dérivé du *yatuk* est le *santūr*, un des principaux instruments de la musique d'Iran et du Cachemire. Sa principale différence avec le *kanun* réside dans le fait que ses cordes sont frappées à l'aide de baguettes, et non pincées par des onglets comme celles du *kanun*.

Pour en revenir au *ud*, cet instrument a connu une période de déclin dans le sérail ottoman jusqu'au XVIII^{e}, XIX^{e} siècle. A cette époque, le violoncelliste Şakir Paşa a réintroduit le *ud*, suivi par son élève Şerif Muhiddin et ses contemporains Udî Nevres Bey, Şerif Içli et Yorgo Bacanos, qui furent tous de véritables maîtres du *ud*.

N.D.: Quelles sont les circonstances qui vous ont poussé à aborder le *ud* plutôt qu'un autre instrument?

C.T.: Ma mère jouait déjà du *ud* depuis toute jeune. J'ai donc été bercé au son du *ud*, mais dans mon enfance, je n'étais pas particulièrement attiré par cet instrument. Par contre, je chantais, je battais les mesures du *fasıl* dans mes mains, et dès l'âge de huit ans, j'ai commencé à apprendre à lire la musique; mon père avait acheté un petit recueil de chansons d'Iskander Kutmani, où la musique était notée avec les paroles. Comme je connaissais les chansons, j'ai ainsi pu en déchiffrer la notation musicale.

Lorsque j'ai perdu ma mère en 1956, j'ai eu son *ud* entre les mains pour la première fois de ma vie. Ce n'était pas un choix délibéré, et si ma mère avait joué du *kanun* ou du *tanbur*, j'aurais joué de cet instrument.

N.D.: Vous avez donc appris la musique sans maître?

C.T.: Oui, Dieu merci! Je crois d'ailleurs que la présence d'un maître ne m'aurait pas convenu. Cela ne veut évidemment pas dire que je n'ai rien appris de qui que ce soit; au contraire, j'écoutais très attentivement tous les musiciens qu'il m'était donné d'entendre. A cette époque, mon idole était le grand udiste Yorgo Bacanos. Dès que j'entendais un de ses *taksim* à la radio, je m'empressais de l'imiter. Je pouvais presque visualiser son doigté. Je fermais les yeux

et m'efforçais d'imaginer comment il réalisait telle ou telle mélodie. J'essayais ensuite de la reproduire sur mon *ud* jusque dans ses moindres détails.

En 1960, quatre ans après mes débuts, je me suis présenté au concours de musique de Radio Istanbul. J'étais inscrit pour le chant et le *ud*; et, bien que je me sois senti plus sûr de ma voix que de mes qualités instrumentales, j'ai gagné le concours de *ud*. Mais ma technique était loin d'être parfaite. Cinq ans plus tard, j'ai entendu pour la première fois le grand joueur de *tanbur* Tanburî Cemil, et son jeu m'a bouleversé. J'ai par la suite été à ses côtés les cinq dernières années de sa vie. J'étais complètement fasciné par son style et sa technique de *tanbur*, que je me suis efforcé d'adapter au *ud*. Mais il serait présomptueux de prétendre que j'y suis arrivé. Certains de mes collègues comme Necdet Yaşar et Ihsan Özgen ont aussi été très proches de Cemil. Et bien qu'il soit avant tout connu comme un virtuose du *kemençe*, Ihsan est à mon avis avant tout un grand joueur de *tanbur*.

Pour moi, le grand enseignement de Cemil, sur le plan technique, a été celui du jeu «vertical» dont je parlais tout à l'heure. Cette manière de jouer présente le grand intérêt d'être plus proche des inflexions de la voix. Je l'ai intégré à tel point que certaines personnes m'appellent aujourd'hui *udburî*! Mais cela m'a aussi valu des critiques, On prétend qu'en m'écoutant, il est impossible de savoir si je joue de la guitare, du *bağlama* ou du *bouzouki*. D'autres disent que, grâce à cette adaptation, j'ai permis de hisser le *ud* turc au niveau des instruments de récital, que je lui aurais rendu sa noblesse. Mais tous ces commentaires ne me préoccupent pas beaucoup.

N.D.: Vous avez longtemps travaillé pour la radio-télévision turque. Que retirez-vous de cette expérience?

C.T.: Un souvenir très pénible! Travailler à la radio-télévision turque comme musicien est pire que d'être condamné à quarante ans de prison! En vingt-cinq ans de service, j'ai bien failli être dégoûté à jamais de la musique. J'étais entouré de gens ayant une mentalité de fonctionnaire et dont l'intérêt pour la musique cessait dès l'instant où ils sortaient du studio d'enregistrement. Il m'a été bien difficile d'y préserver mon esprit d'amateur passionné. Une fois mes obligations quotidiennes terminées, je restais fréquemment des heures seul en studio à travailler mon *ud*, car je savais que, dès qu'on écarte l'instrument de son corps, il se réfroidit et, de ce fait, perd son accord, il ne répond plus.

N.D.: L'instrument est donc comme un être vivant?

C.T.: Bien sûr, il est pour moi le meilleur des amis, un compagnon inséparable. D'ailleurs, vous avez vu: je le tiens entre mes bras comme un bébé, et lorsque j'arrête de jouer, je le pose face à mes genoux, pour préserver sa température. Le rapport à un instrument de musique est comme une relation humaine, qui se développe ou décline en fonction de l'attention qu'on y porte. Dieu merci, nous nous aimons, mon *ud* et moi!

N.D.: Le *ud* est-il aujourd'hui un instrument populaire en Turquie?

C.T.: Il est curieux de constater que, depuis une dizaine d'années, le *ud* semble être l'instrument le plus vendu en Turquie, au point que les luthiers n'arrivent pas à répondre à la demande. Le point positif est que cela crée de nouveaux emplois dans cette branche, et je serais très honoré de penser que j'y suis peut-être pour quelque chose. Il existe bien sûr une très grande différence qualitative entre les grands *ud* des anciens luthiers et la plus grande partie de la production actuelle. Mais le fait que de jeunes apprentis toujours plus nombreux se tournent vers cet artisanat est très encourageant pour l'avenir du *ud*, *inch'Allâh*!

Propos recueillis et traduits du turc* par
Nur Derviş

Discographie de Cinuçen Tanrıkorur

Hormis d'innombrables enregistrements réalisés pour la radio turque, dont certains ont fait l'objet de cassettes pirates vendues en Turquie, la discographie «officielle», accessible en Occident, de Cinuçen Tanrıkorur se résume actuellement aux deux disques suivants:

1971 *Musique traditionnelle turque*. Paris: OCORA OCR 56.
A2: Solo de *ud* (*taksim — makam Segâh*)
A3: Ensemble instrumental (*peşrev — makam Segâh*)
B1: Ensemble instrumental (*sazkâr semaï — makam Sazkâr*)
B2: Gerdaniye Peshrev (*makam Gerdaniye*)
B3: Aksak Semaï (*makam Gerdaniye*)

1986 *Turquie*. Cinuçen Tanrıkorur. Paris: OCORA OCR 558574.
A1: Bayatîaraban Ayîn-î Şerîfi
B1: Taksim Bestenigâr
B2: Elégie à Akagündüz Kutbay (*makam Bestenigâr*)
B3: Taksim Hüseyni
B4: Le retour des champs (*aksak semaï, yürük semaï — makam Hüseyni*).

* La traduction a été partiellement remaniée par Laurent Aubert.

LIVRES

Bernard LORTAT-JACOB (éditeur). ***L'improvisation dans les musiques de tradition orale.*** Ouvrage collectif accompagné d'une cassette d'illustrations musicales. Paris: SELAF, 5 rue de Marseille, 75010 Paris, 1987, Ethnomusicologie 4, 274 p.

S'adressant avant tout à une audience spécialisée, cet ouvrage collectif est le fruit des travaux de deux sessions du Séminaire européen d'ethnomusicologie, tenues l'une à Cologne en novembre 1983 et l'autre à Tours en juin 1984. Recueil de vingt-sept articles dus à quatorze auteurs, il vise à présenter le phénomène de l'improvisation tel qu'il apparaît dans les musiques de tradition orale, excluant de ce fait ses manifestations dans l'histoire de la musique classique occidentale. Il est évident qu'un tel panorama n'est jamais complet et que de nombreuses aires culturelles importantes n'y sont pas représentées. Parmi les grands absents, il faut signaler les Amériques et l'Océanie — on regrettera par exemple le manque de toute référence aux multiples manifestations du syncrétisme afro-américain — ainsi que l'Afrique australe et orientale.

Mais l'ampleur du sujet impliquait des choix, et ceux de l'éditeur (dans le sens anglo-saxon du terme) Bernard Lortat-Jacob ont manifestement été dictés moins par une prétention à l'exhaustivité que par des soucis d'ordre méthodologique et théorique, voire par les spécialisations de ses collaborateurs. Dans sa présentation, il note que «l'improvisation relève d'une technique complexe et multiforme qui touche à la fois au système musical (puisqu'on improvise toujours à l'intérieur d'un système), et au système socio-culturel (puisqu'on joue toujours la musique d'une culture)» (16). La confrontation des nombreux points de vue exprimés dans ces pages permet d'acquérir une vue d'ensemble, non seulement du sujet mais aussi des principaux courants actuels de la discipline, faisant ressortir la complémentarité — et parfois l'antagonisme — des défenseurs de l'ethnologie du fait musical et des partisans de la musicologie «pure» appliquée au domaine des musiques de tradition orale.

La première partie de l'ouvrage réunit sept études générales visant à une définition globale, ou du moins à un éventail de définitions pouvant s'appliquer au terme d'improvisation. Deux contributions de Jean During traitent respectivement du «jeu des relations sociales» et du «point de vue du musicien»: dans la première, qui est une «synthèse des travaux de Tours, assortie de réflexions personnelles», il aborde l'improvisation comme un fait de société, dont l'épanouissement dépend de facteurs tels que le statut du musicien et le contexte, médiat et immédiat, dans lequel elle s'exerce. Il souligne notamment le fait, apparemment paradoxal et pourtant vérifié par l'observation, que «l'improvisation appartient mieux à la tendance *traditionnelle*, par opposition à la tendance *innovationnelle* occidentale», rappelant au passage que,

contrairement à une opinion courante, «traditionnel ne veut donc pas dire statique» (21). Ces vues sont développées plus loin par des considérations sur les rapports qui s'établissent entre l'improvisateur et son auditoire, que l'auteur appelle «l'interaction musiquants/musiqués» (40). Les modalités de l'improvisation sont éminemment déterminées par des facteurs d'ordre psychologique, tels que l'état d'inspiration ou la dispositiopn psychique de l'interprète, ainsi que le degré de réceptivité de son public.

Pour Lortat-Jacob, une recherche sur l'improvisation «ne saurait faire l'économie de la notion de modèle» (46). Multiforme, celui-ci peut être énoncé sous forme d'une composition, d'une structure modale, d'une grille harmonique, d'une combinaison mélodico-rythmique ou d'une simple formule répétitive; il peut aussi n'être que sous-entendu et apparaître, cependant, en filigrane de la somme de ses réalisations attestées. Si le modèle est «dense», fortement structuré, il suscite un jeu d'altérations qu'on désigne plutôt par le terme de variations, «à travers lesquelles la configuration du modèle demeure»; par contre, lorsque le modèle est plus «lâche», il «se voit en quelque sorte 'absorbé' par des réalisations improvisées constamment renouvelées» (50). Ce passage du modèle à sa réalisation, véritable «architecture du temps», s'effectue soit en mode non mesuré (*taqsīm*, *ālāp*, *kaba*, etc.), soit selon une métrique déterminant une «périodicité structurante». Dans ce dernier cas apparaît la notion de module, défini comme étant un micro-modèle, calibré dans le temps et composé d'éléments mobiles interchangeables. L'auteur distingue les musiques répondant à un système monomodulaire (musiques strophiques) de celles de type plurimodulaire, les seules donnant réellement lieu à l'improvisation proprement dite.

Pour conclure cette première section, Michel de Lannoy se livre avec les quatorze intervenants à un jeu de société qui pourrait apparaître comme la synthèse de l'ouvrage. Chacun lui ayant soumis sa définition personnelle de l'improvisation, il en dégage trois ensembles de concepts, correspondant aux trois niveaux sémiologiques distingués notamment par les travaux de Jean Molino et de Jean-Jacques Nattiez[1] le niveau *poïétique*, qui se réfère au point de vue de l'énonciation, à la subjectivité de l'improvisateur; le niveau dit *neutre*, selon lequel on envisage prioritairement l'énoncé, l'improvisation en tant qu'«objet musical» s'appuyant sur deux ressorts essentiels, le modèle et le temps; et enfin le niveau *esthétique*, qui tient surtout compte des stratégies perceptives appliquées dans un contexte culturel donné.

Beaucoup plus longue, la seconde partie de l'ouvrage regroupe vingt monographies, pour la plupart assez brèves: sept sur l'Afrique, sept sur l'Asie et le Proche-Orient, et six sur l'Europe. Elle débute par un article de Monique Brandily sur «Les lieux de l'improvisation dans la poésie chantée des Teda du Tchad». Ayant remarqué plus haut que, dans les chants de louange de ce

[1] Cf. notamment Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgeois, 1987.

peuple, le lieu de l'improvisation «est le texte, et la musique suit» (25), l'auteur envisage cependant ici trois acceptions du mot «lieu»: le lieu géographique, le moment dans le déroulement temporel d'une performance musicale, et enfin le lieu choisi parmi les éléments constitutifs d'un chant que sont les paroles et la musique. Chacun de ces lieux oriente la démarche créatrice d'un chanteur sans pour autant, note-t-elle, que le terme d'improvisation soit nécessairement le mieux à même de rendre compte de ces variances.

Sous le titre «Chanter la même chose différemment», Barbara Schmidt-Wrenger commente brièvement deux catégories de chant des femmes tchokwe d'Angola et du Zaïre, l'une rituelle et l'autre récréative. Autant l'improvisation est proscrite dans la première, autant elle est requise dans la seconde, au point d'apparaître comme son principal élément d'appréciation. Veit Erlmann parvient à des conclusions semblables en ce qui concerne les chants de louange des Peuls du Cameroun. Le répertoire «royal» s'y avère beaucoup moins sujet à l'improvisation que sa contrepartie «populaire».

Comparatiste, l'article de Pierre Sallée vise à «aboutir à une définition de l'improvisation qui n'emprunterait à aucun concept culturel spécifique» (95). C'est avec raison qu'il retient à cet effet «l'idée d'imprévu suggérée par l'étymologie du terme (latin: *improvisus*) [...] comme base d'une définition transculturelle avec comme corollaire: ce qui est *pré-vu* ou fixé par la tradition» (96). A travers trois exemples de polyphonies africaines provenant des Mitsogho et des Pygmées du Gabon, puis des Kabiyé du Togo, il parvient à dégager certaines notions pouvant avoir valeur d'universaux en ce qui concerne l'improvisation. Étant toujours perçue comme événement, celle-ci est définie comme «manifestation d'un comportement musical individuel, intentionnellement informatif, [et présentant] un taux d'imprévisibilité évaluable en fonction d'un consensus» (100).

Basant son commentaire sur l'étude d'un chant funéraire sénoufo, Michel de Lannoy a soin de distinguer l'improvisation de deux concepts voisins: la variante libre et la variation systématisée. L'improvisation ressortit pour lui «au registre de la conduite musicale intentionnelle» (105); l'analyse musicale à laquelle il se livre tient donc compte, non seulement des données sonores, mais aussi des *conditions* (psychologiques, matérielles, sociales, etc.) de leur énonciation. Après avoir déterminé une «version schématisée» du chant, modèle établi à partir d'une exécution hors situation — mais celle-ci peut-elle vraiment être considérée comme modèle? — il observe les «champs de la variance» attestés par l'analyse d'une version *in situ*. «Entre le hasard et la nécessité, écrit-il pour conclure, l'improvisation apparaît comme 'ce qui reste quand on a tout expliqué' ... Mais ce 'reste' est, en réalité, le fondement anthropologique d'une pratique musicale» (113).

Pour Simha Arom, l'improvisation au sens strict est «l'interprétation d'une musique au moment même de sa conception» (67). Les musiques traditionnelles centrafricaines, qui font l'objet de sa contribution, ne faisant guère apparaître ce processus, il préfère y traiter des notions connexes de réalisation et de variation, qui sont, elles, pertinentes dans ce contexte. Parmi les modes de

variation, il retient celui de «variation simple» (réalisation de la formule n'outrepassant pas son cadre périodique) et celui d'«amplification» (développement sporadique du matériel rythmique propre à une période sur un nombre de périodes multiples de celle-ci). L'improvisation rythmique proprement dite se manifeste rarement et elle est le propre du maître-tambourinaire, seul habilité à développer des séquences longues et irrégulières au gré de sa seule imagination, sur une assise temporelle maintenue par un ostinato.

La section consacrée à l'Afrique se conclut sur un article de Vincent Dehoux intitulé «L'un dans l'autre», qui traite de l'improvisation et de la répétition dans le répertoire de la *sanza*, complétant ainsi les données de son livre sur les *Chants à penser gbaya (Centrafrique)*. Retenons au passage sa définition lapidaire de l'improvisation, énoncée plus haut: «au contraire de la composition qui est une création au repos, l'improvisation est une création en mouvement» (68).

Les sept articles groupés sous le titre «Proche-Orient et Asie» se réfèrent tous essentiellement aux grandes traditions modales d'Orient connues sous de nombreuses appellations génériques, selon le critère commun envisagé: musiques «d'art» (During, Chabrier, Baily), musiques «savantes» ou «classiques» (Canzio), musiques «citadines» ou «urbaines» (Qassim Hassan, El-Shawan), ou encore musiques «de chambre» (Tràn).

Contrairement à ses contreparties arabe et turque, l'ancienne musique d'art persane ne connaît ni le concept ni le terme d'improvisation, privilégiant plutôt le répertoire (*radif*) traditionnel. «Le *radif*, écrit Jean During, est plus qu'une œuvre parce que son destin est de subir des transformations, d'être recréé à chaque performance avec un taux variable d'imprévisibilité» (136), Ce n'est qu'à partir du XX^{e} siècle que l'improvisation modale libre est tenue en haute estime, sous l'influence de la musique populaire urbaine et des nouvelles situations créées par le développement du concert. Non systématisé, son apprentissage se fait uniquement par l'assimilation des mélodies-modèles (*gushe*) et des rythmes.

Abordant les «structures et réalisations» du *maḳām* irakien, Shérérazade Qassim Hassan commence par préciser que, contrairement au reste du monde arabe où le terme de *maḳām* (*maqām*) désigne, soit un mode mélodique, soit une échelle, soit encore un degré de cette échelle, celui-ci se réfère en Irak à une autre réalité, que l'on retrouve dans les musiques du Caucase et d'Asie centrale. *Al maḳām al 'irāḳī* «représente l'art vocal propre à la culture musicale citadine de l'Irak et tout particulièrement de Bagdad» (144); c'est un ensemble de compostions vocales, accompagnées ou non d'instruments et interprétées plus ou moins librement selon les circonstances.

En Égypte, la musique appelée *al-mūsīqa al-'arabiyyah* «constitue l'un des principaux genres de la musique [...] traditionnelle, urbaine et profane» (151). Salwa El-Shawan compare dans son article les pratiques et concepts traditionnels et contemporains de la composition et de l'improvisation. En effet, dans le but — ou plutôt sous prétexte — de faire revivre la musique traditionnelle, des changements radicaux sont intervenus dès 1967 sous l'influence du

Ministère de la culture de ce pays. Sans l'exprimer ouvertement, l'auteur laisse entendre que ces mutations ont grandement affecté la pratique de l'improvisation vocale (*layālī*) et instrumentale (*taqsīm*), causant la disparition presque totale de la première et réduisant la seconde à un simple exercice de virtuosité superficielle, à ce que Jean-Claude Chabrier appelle plus loin «la démagogie des clichés» (159).

Amateur inconditionnel et analyste — pour ne pas dire psychanalyste — des mécanismes du *taqsīm*, celui-ci soumet au lecteur ses réflexions sur une improvisation dans le *maqām farahfazā* par le luthiste yéménite Jamîl Ghânim. D'une extrême technicité, cette étude offre néanmoins un aperçu du potentiel créatif inhérent à ce que l'auteur appelle «l'improvisation arabo-irano-turque» (161).

Dans la musique de *rubāb* afghan, John Baily se penche ici plus particulièrement sur les principes d'improvisation rythmique. A partir d'un enregistrement effectué auprès d'un musicien de Hérat, il établit un tableau des variations provoquées par les différentes formules de frappe de la main droite, en alternance sur une des cordes principales et sur le bourdon. Il se pose pour conclure la question de savoir «si les joueurs de *rubāb* (exécutant ce type d'improvisation) opèrent au niveau cognitif en fonction des mouvements spatio-temporels des mains, ou en fonction des formules sonores qui en résultent» (188). Notons au passage que ce type d'interrogation, peu fréquent dans cet ouvrage, aurait mérité plus d'attention, car il est susceptible d'ouvrir de nouveaux horizons à toute recherche sur la performance musicale, et à la psycho-acoustique en général.

Si elles sont unanimes à y reconnaître la prépondérance de l'improvisation, les publications sur la musique savante de l'Inde du nord ne font pour la plupart qu'effleurer ses aspects techniques et les procédés compositionnels qui l'engendrent. La contribution de Riccardo Canzio apporte un certain nombre d'explications permettant d'éclaircir ce problème. A partir du modèle «abstrait» que constitue un *rag* (*rāga*) et de son acquisition inductive par le processus traditionnel d'apprentissage, le musicien est amené à en «créer des énoncés 'corrects' pendant l'improvisation» (201). «L'improvisation, relève l'auteur, consiste à transférer les différentes composantes du modèle (modèle de compétence) en réalisation (performance)» (292),. Ces éléments *distinctifs* seront ainsi traduits comme autant d'éléments *expressifs* donnant sa valeur à l'interprétation.

La musique vietnamienne dite «de chambre» offre quant à elle deux types de libertés à l'interprète, correspondant aux termes français de variation et d'improvisation. Tràn Quang Hai souligne que le premier définit une «modification de la forme» d'une composition, déterminée selon les lieux, les instruments et les individus. «Chaque pièce est un canevas. Chaque musicien y apporte son cachet personnel par l'utilisation des ornements originaux, ainsi que par le prélude improvisé qui précède l'exécution de la pièce proprement dite» (205). C'est ce prélude qui est le lieu traditionnel de l'improvisation.

L'auteur conclut en rappelant les expériences de développement de la musique improvisée auxquelles il se livre avec son père depuis une vingtaine d'années.

Les études sur l'Europe concernent trois aires distinctes: l'Irlande, la Roumanie et l'Italie. Sous le titre évocateur de «'Tourner' un air», Mícheál O'Súilleabháin aborde plus spécifiquement la musique de danse irlandaise. A l'aide de transcriptions et de tableaux, il montre les différents modes de réalisation d'une «partie», ou unité fixe de huit mesures, sur laquelle sont construites toutes les danses, ainsi que la façon dont le tambour sur cadre *bodhrán* «suit l'air». Il aborde enfin le cas atypique d'un violoneux novateur, bien que traditionnel, dont les improvisations sont susceptibles de mettre en question «plusieurs aspects demeurés intouchables pendant les trois siècles d'existence de cette musique» (218).

C'est aussi la musique de danse, celle du Pays d'Oach au nord de la Transylvanie, qui retient l'attention de Jacques Bouët. Après avoir brièvement évoqué le contexte du bal communautaire dans lequel se situe l'objet de ses observations, il propose une analyse d'une «danse sous le kiosque» faisant ressortir — fait curieux pour de la musique de danse — l'omniprésence de ce que Brăiloiu appelait déjà «l'élasticité de la forme».

Les trois dernières études sont dédiées aux «recherches italiennes» menées respectivement par Francesco Giannattasio dans le sud du pays, par Giovanni Giuriati dans le nord du Latium et par Bernard Lortat-Jacob en Sardaigne. Celles-ci montrent qu'en chacune de ces régions, la musique de danse des communautés agro-pastorales «conserve les signes d'une tradition musicale archaïque», dont les répertoires «donnent lieu à divers procédés de variation» (235-36).

Définissant l'improvisation comme une «mise en question temporaire de la forme selon un projet préalable de création», et non comme un simple «procédé d'exécution» (239), Giannattasio tente d'en cerner les mécanismes à travers l'analyse comparative de plusieurs versions de trois danses d'Italie méridionale. Un quatrième exemple soumis par Giuriati met en évidence le procédé des parties «à rallonges» dans le *Saltarello di Amatrice* de la province de Rieti. Quant à l'éditeur de cette publication, il étudie ce qu'il appelle le «jeu des métamorphoses» dans un *ballu campidanese* du sud de la Sardaigne. Dans le répertoire de la fameuse clarinette triple *launeddas*, il démontre comment la succession des mélodies-types (*nodas*) mémorisées s'inscrit dans un parcours prédéterminé, dont seuls les «passages» (*passegius*) d'une *noda* à la suivante sont improvisés.

La matière est dense, on s'en rend compte, et la diversité des contributions permet de dégager certaines notions communes donnant accès à une vue comparative et transculturelle de l'improvisation. Parmi celles-ci, on peut relever les suivantes:

— Il n'existe point d'improvisation sans modèle — explicite ou abstrait — et point de modèle sans système — musical et socio-culturel.

— La tradition est le véhicule assurant la perpétuation, la cohérence et l'intelligibilité du système.

— Tradition n'est pas stagnation, et le phénomène de l'improvisation n'est pas nécessairement une composante immuable des musiques où il existe. Dans certains contextes — nous avons vu le cas de l'Égypte — il tend à disparaître; dans d'autres — en Iran ou en Irlande — il est au contraire récent.

— Étant une «interprétation d'une musique au moment de sa conception», pour reprendre les mots d'Arom cités plus haut, l'improvisation s'inscrit nécessairement dans un système où domine l'oralité; mais l'oralité, elle, n'implique par contre pas la présence de l'improvisation.

— Pouvant surgir dans une grande diversité de situations, l'improvisation se manifeste cependant plus volontiers dans le cadre des musiques profanes — savantes ou non — que dans celui des formes rituelles, dont la nature implique davantage la reproduction exacte d'un archétype s'étant révélé efficace.

La lourde tâche de l'éditeur était d'assurer la cohésion, tant substantielle que formelle, d'un matériau aussi varié. A cet égard, il faut saluer le remarquable travail de Bernard Lortat-Jacob, et les rares critiques qu'on pourrait lui adresser ne concernent que des points de détail: notamment l'absence d'unification des modes de référence — trois systèmes différents y apparaissent — et l'omission dans la contribution utilisant le système dit américain, celle de Veit Erlmann (85-93), d'une bibliographie en fin d'article; les références figurant dans le corps du texte deviennent de ce fait inutilisables. Il eut par ailleurs été préférable de normaliser la transcription des termes vernaculaires lorsque plusieurs auteurs se réfèrent à la même langue, concrètement ici à l'arabe: on rencontre, par exemple, pour le même mot trois translittérations différentes: *maḳā m* chez Qassim Hassan, *maqām* dans les articles d'El-Shawan et de During, et *maqâm* chez Chabrier. Quant à la transcription par Canzio de termes hindis et ourdous, elle se base sur leur prononciation courante et non sur leur orthographe dans l'une et l'autre de ces langues; le glossaire établi par Patrick Moutal[2] pourra désormais orienter les auteurs non familiers avec ces alphabets.

Ces quelques remarques n'enlèvent rien à la valeur de cette publication importante, qui cerne admirablement les principaux aspects d'une question complexe et multiforme. Par la vision kaléïdoscopique qu'elle suscite, la juxtaposition d'études aussi bien ponctuelles que plus générales fait progresser notre compréhension du phénomène de l'improvisation. Chaque monographie est, en outre, assortie d'une illustration sonore figurant sur une cassette annexée à l'ouvrage. Pour la plupart explicités par des transcriptions et des tableaux insérés dans le texte, ces exemples musicaux facilitent grandement l'accès à une problématique fondamentale dans l'étude et l'appréciation des musiques de tradition orale.

Laurent Aubert

[2] Cf. Patrick Moutal, *Hindusthānī Rāga Saṅgīta. Une étude de quelques mécanismes de base.* Paris: éd. par l'auteur avec le concours du Centre d'Études de Musique Orientale, 1987. «Glossaire»: 153-68.

Roger J.V. COTTE. ***Musique et symbolisme, résonances cosmiques des œuvres et des instruments.*** St-Jean-de-Braye: Dangles, 1988, 238 p., nombreuses illustrations et tableaux (noir et blanc).

Il existe de nombreux ouvrages sur le symbolisme en général, mais rares sont ceux qui traitent de ses liens particuliers avec la musique. Raisonné, bien documenté, agréable à lire et au surplus muni d'une abondante iconographie en noir et blanc, le livre de Roger Cotte est à cet égard des plus précieux, du moins à titre d'introduction, car il est évident que l'on ne peut faire le tour de la question en 230 pages. En effet, le symbolisme entretient de multiples rapports avec la musique, et bien qu'on hésite à suivre l'auteur lorsqu'il affirme que «chez nous ces rapports sont sans doute plus complexes et aussi plus complets qu'ailleurs» (9), force est de reconnaître que le sujet est difficile à appréhender. Comment faire entrer dans un ensemble cohérent des données aussi disparates que l'expérience d'un Messiaen qui, drogué, voyait les sons et entendait les couleurs, des considérations sur le blason, dont le terme dérive de l'allemand *blasen*, «souffler» (le héraut d'autrefois «blasonnait» un chevalier en sonnant de la trompe et en décrivant ses armes pour l'annoncer), et des remarques sur l'alchimie décrite comme l'Art musical par ses adeptes qui faisaient figurer de nombreux instruments sur leurs représentations allégoriques à la Renaissance?

Le premier mérite de R. Cotte est par conséquent d'avoir su intelligemment diviser la matière en chapitres bien définis, sans omettre, le cas échéant, de renvoyer le lecteur de l'un à l'autre, tout en offrant un parcours clair et facile à suivre. Ainsi, partant de l'Antiquité, il examine d'abord les théories pythagoriciennes (ch. I) et le concept de «musique des sphères», une dénomination qui semblerait venir d'une confusion des termes *sphaira* (sphère) et *sphyra* (marteau), cet outil ayant été employé dans une expérience fameuse et d'ailleurs mal interprétée pendant des siècles, lors de laquelle on frappait des enclumes de volume variable pour produire différents sons. Dans ce chapitre, l'auteur fait encore large usage d'un traité du XVII^{e} siècle, dû au Père Mersenne, qui contient d'intéressantes vues sur les rapports entre musique et astronomie, par association des intervalles et des planètes notamment.

Le deuxième chapitre est consacré aux relations entre les sons et les couleurs, un thème qui a une longue histoire et qui semble avoir suscité, surtout à l'approche de l'époque contemporaine, un certain nombre de recherches individuelles plus ou moins ignorantes des théories du passé. Les chapitres III et IV traitent respectivement les questions des modes mélodiques et des rythmes, retraçant l'évolution de ces éléments de la musique grecque au Moyen Age et à la Renaissance. R. Cotte rappelle ici l'essentiel de la rhétorique musicale qui combine tel mode ou telle tonalité avec tel sentiment ou telle occasion précise, la même démarche étant suivie pour les rythmes, issus des structures métriques de la poésie grecque. Les musiciens du Moyen Age ont, certes, utilisé ces données théoriques de façon bien différente que les Anciens, créant une confusion dans les termes et jouant une musique non directement comparable, mais ils

ont gardé la distinction fondamentale entre les deux rythmes de base, le «parfait» (ternaire) et l'«imparfait» (binaire), accordant une valeur masculine au premier et féminine au second.

Après un court aperçu des valeurs symboliques des voix (ch. V) où, entre autres correspondances et selon une tradition rapportée par Mersenne, les quatre voix de soprano, contralto, ténor et basse sont rapprochées respectivement du feu, de l'air, de l'eau et de la terre, l'auteur en vient aux instruments de musique (ch.VI) dont le symbolisme est doublement lié à la matière (ou aux différentes matières) qui les constitue et à la forme qu'ils affectent. Ce chapitre va de pair avec le onzième et dernier, intitulé «Dictionnaire symbolique des instruments de musique» (40 pages), qui, tout en reprenant et en classifiant un grand nombre de données éparpillées dans l'ouvrage, en synthétise l'apport peut-être le plus intéressant et le plus original. Roger Cotte s'est également appliqué lui-même à reconstituer des répliques d'instruments disparus qu'il illustre à l'aide de photographies.

Particulièrement denses et passionnants, les chapitres VII et VIII qui forment une unité, donnent diverses interprétations symboliques d'une vaste iconographie allant des sculptures des cathédrales aux cartes du tarot, en passant par la peinture et le blason, partout où apparaissent des instruments de musique. Le symbolisme musical se mêle à la théologie, à l'astrologie, à l'héraldique et à l'alchimie notamment. Citons l'exemple extrêmement fréquent de la harpe et du luth, figurant le soleil et la lune et à ce titre souvent mis en opposition. Dans un autre registre, la cornemuse avec sa «bourse» et son tuyau est un symbole sexuel notoire. Toutefois, dans une fresque analysée en détail par l'auteur, sur la voûte de la crypte de la Collégiale de Saint-Bonnet-le-Château, cet instrument représenterait le signe des Gémaux, sans doute en raison de son mécanisme à air et du fait qu'il produit deux sons simultanés. A ce propos, sachons gré à R. Cotte d'être toujours prudent et réservé lorsque sa «théorie» préconçue lui impose, çà et là, une lecture relativement subjective des faits.

Le chapitre IX traite de l'usage des instruments dans les liturgies occidentales et fourmille d'anecdotes et d'informations utilement rassemblées. Sait-on par exemple que Pie X, le grand réformateur moderne du chant liturgique qui réaffirma la prééminence du grégorien, interdit formellement l'emploi du piano dans la liturgie? Et que Pie XII, lui-même violoniste amateur, réhabilita le violon, longtemps déconsidéré pour la simple raison, semble-t-il, que ses cordes étaient prétendument confectionnées au moyen de boyaux de chat, un animal souvent associé au diable? L'auteur examine également les usages musicaux des francs-maçons et des Rose-Croix, deux sociétés qu'il connaît particulièrement bien[1].

Enfin, R. Cotte se livre (ch. X) à une série d'analyses de diverses musiques symboliques, empruntant ses exemples de l'Antiquité jusqu'à l'orchestre

[1] Roger Cotte est, entre autres, l'auteur de *La musique maçonnique et ses musiciens*. Paris: Borrego, 1987; et de *Musiciens francs-maçons à la cour de Versailles et à Paris sous l'Ancien Régime*, Thèse de doctorat d'Etat, 1982 (en préparation).

symbolique (et imaginaire) d'Alfred Jarry, en passant par les chants du *Parois-sien romain* destinés à «demander la pluie» ou à «demander le beau temps» et des compositions de Couperin, Bach, Mozart et Beethoven, ces deux derniers étant, à l'instar d'un Monteverdi, en relation avec la Franc-Maçonnerie. Ce faisant, il met implicitement en évidence le rôle de catalyseur que jouèrent, dès la Renaissance et jusqu'au début du XX^{e} siècle, plusieurs sociétés initiatiques qui, face à la montée du matérialisme et du modernisme, faisaient feu de tout bois en matière symboliste et qui préservaient ainsi des éléments précieux d'une disparition complète.

A leur suite, R. Cotte se réfère constamment à la Tradition (terme qu'il écrit avec un T majuscule), un concept qui dans le présent contexte demanderait à être mieux précisé, tout comme le titre de l'ouvrage d'ailleurs, qui ne laisse guère voir qu'il s'agit d'une étude consacrée au symbolisme dans la musique européenne seulement. En effet, la culture occidentale, au sens large du terme, recueille, du moins partiellement et à des degrés divers, l'héritage de «traditions» nombreuses, grecque, égyptienne, romaine, hébraïque, celte, germanique, chrétienne, islamique, pour ne mentionner que les plus évidentes, et l'on peut légitimement se demander ce qui, dans le cadre du symbolisme, fonde cette référence univoque à la Tradition avec un grand T. On se le demdande d'autant plus à la lecture de *Musique et symbolisme* que cette définition manquante est nécessaire pour bien juger de la valeur des symboles — si le terme est toujours correct — et des courants culturels situés *en dehors* de ladite Tradition. Que «vaut», par exemple, artistiquement ou spirituellement parlant, la tentative du compositeur et théosophe russe Scriabine qui voulut associer sons et couleurs en fonction du cycle des quintes et de la division duodécimale de l'octave? Par rapport à la gamme tempérée qui en découle, l'auteur fait remarquer immédiatement après (34) que ce n'est «à proprement parler, qu'une hérésie acoustique et musicale». Mais hormis cet anathème lancé au passage et malgré le grand cas qu'il fait de la Tradition, R. Cotte n'apporte aucun élément explicite permettant de juger ce qui différencie, sur le plan symbolique, l'art d'un Scriabine de celui d'un Palestrina, pour ne citer qu'un nom, puis de ce qui fait l'essentiel de la musique (ou des musiques!) traditionnelle(s), thème central s'il en est pour les lecteurs des *Cahiers de musiques traditionnelles*!

Ailleurs (43) il est question brièvement du dodécaphonisme qui selon certains, dit Cotte, «est l'image ou le symbole [...] de la future société égalitaire». Bien que l'on ne puisse reprocher à un auteur de n'avoir pas été exhaustif, une réflexion plus approfondie sur la nature des courants musicaux modernes n'eût pas été déplacée dans un ouvrage traitant du symbolisme musical et se terminant un peu en queue de poisson sur Alfred Jarry. Il fallait, soit s'arrêter plus tôt, soit dire un mot de quelques-uns des aspects les plus caractéristiques de la musique contemporaine, comme la musique sérielle qui pousse le dodécaphonime dans ses derniers retranchements, ou encore la musique concrète. Enfin, le rock fait un usage abondant et notoire d'un symbolisme satanique. Cela n'est sans doute pas tout, mais le critère de Tradition implique de voir dans l'histoire récente un mouvement de réaction anti-traditionnel dont Cotte esquisse

l'amorce mais qu'il aurait pu au moins survoler pour mettre en évidence *a contrario* les principes du symbolisme musical occidental.

Cette réserve mise à part, l'ouvrage de Roger Cotte ouvre d'intéressantes perspectives et nourrit amplement la réflexion sur un sujet délicat. A cet égard, un index en fin de volume ainsi qu'une qualité d'illustration supérieure eussent été souhaitables.

Dominique Wohlschlag

Bruno NETTL. ***The Western Impact on World Music. Change, Adaptation, and Survival.*** New York: Schirmer, 1985, 190 p.

Dans son ouvrage le plus récent, Bruno Nettl aborde un problème fondamental qui ne semble pas avoir reçu jusqu'ici toute l'attention qu'il mérite: les modalités d'interaction entre la culture musicale de l'Occident et les musiques traditionnelles. Sa conclusion n'est cependant pas tout à fait convaincante, en dépit — ou peut-être à cause — de la richesse des exemples concrets qui forment la partie centrale du livre. En complément des commentaires que l'ouvrage a déjà suscités chez les ethnomusicologues[1], qu'il me soit permis de le soumettre à une lecture centrée sur les hypothèses fondamentales qui guident la réflexion de l'un des ethnomusicologues les plus réputés actuellement aux États-Unis et au-delà.

Bruno Nettl se propose d'étudier dans une perspective historique les mécanismes du changement musical dans la configuration de ce que les Américains appellent le «contact culturel». Pour rendre abordable son propos, dont l'exposé purement théorique interdirait la lecture au non-spécialiste, l'auteur a choisi une formule originale, en «bombardant» le lecteur de trente-deux «vignettes» (dont six sont rédigées par ses doctorants) en guise d'«illustrations du caractère complexe du changement musical» (xiii). Dépourvu de notes et assorti de bibliographies ponctuelles et rigoureusement triées (que vient compléter une liste de références de base en fin d'ouvrage), le livre est écrit, en outre, dans un style décontracté qui en rend la lecture plaisante. Cette tentative d'atteindre un large public se déploie néanmoins dans le cadre d'un projet théorique ambitieux: les études de cas, qui invitent le lecteur à une sorte de voyage dans le monde de la musique, s'insèrent en bloc dans une esquisse de modèle général du changement musical, tous chronotopes confondus. La première partie, intitulée «Approches», est consacrée à la définition de la musique occidentale et de ses caractéristiques, ainsi qu'aux modalités de son interaction avec les musiques non occidentales — le tout étant complété par un bref aperçu de l'histoire de l'ethnomusicologie. Dans la partie finale, sous le titre «Régularités», l'auteur se propose de relier la multitude de ses exemples aux tendances générales dont il a posé les fondements dans la section introductive.

L'hypothèse qui guide ce tour de force est inspirée par Walter Wiora[2] et son concept d'un «quatrième âge de la musique», caractérisé par une unité qui rappellerait la musique primoridale; mais Nettl s'empresse de souligner que, si unité il y a du point de vue de l'emprise de la musique occidentale, cette dernière n'en aurait pas moins suscité une variété de réactions et d'adaptations au sein des cultures musicales non occidentales: «au lieu de produire la grisaille

---

[1] Je me réfère ici en particulier aux comptes rendus de Regula Burckhardt Qureshi dans le numéro d'automne 1986 de *Ethnomusicology* (p. 574-78) et de Margaret Kartomi dans le *Yearbook for Traditional Music* de 1987 (p. 117-20).

[2] Walter Wiora, *The four ages of music*. New York: Norton, 1965.

culturelle telle que la laisse présupposer le quatrième âge de Wiora, l'interaction musicale, si offensive soit-elle du point de vue de ses ces racines et de ses méthodes, a en fait résulté en une diversification du monde musical» (29). C'est cette dialectique entre unité et diversité qui est au centre du propos de l'auteur, l'intérêt de sa démarche consistant dans le fait qu'il la met en rapport avec le développement de l'ethnomusicologie elle-même, notamment avec l'appareil théorique et conceptuel lui ayant permis à un moment donné (c'est-à-dire dès les années cinquante) de la percevoir et de l'analyser.

Que faut-il entendre par «musique occidentale», et en quoi se différencie-t-elle des autres musiques? On notera à ce sujet un retournement de l'argument classique, hérité du XIX^{e} siècle, qui opposait une musique occidentale en mutation et en innovation permanentes à l'idée de musiques traditionnelles repliées sur elles-mêmes et statiques. Pour Nettl, qui se situe explicitement dans une perspective non évolutionniste, la mutabilité de la musique occidentale est limitée par une série de traits essentiels qui la distinguent des musiques non occidentales pareillement régulières et changeantes. Parmi ces traits, il relève: le système de l'«harmonie fonctionnelle», en particulier la valeur absolue qui lui est accordée; la prépondérance des grandes formations placées sous l'autorité quasi «dictatoriale» d'un chef d'orchestre; la reproduction, toujours identique, de pièces dont la genèse obéit au principe de la création absolue; la notation et sa fonction de contrôle; l'autonomisation de la pratique musicale par rapport aux pratiques sociales et rituelles; enfin, la virtuosité (5). Sans dégager la distribution de ces traits essentiels selon les genres de la musique occidentale, l'auteur se préoccupe de connaître la variété des réactions des musiques non occidentales à ces mêmes traits. A ce propos, un élément de réponse est énoncé dès le début, à savoir que cette variété «s'enracine [...] moins dans les propriétés de telle ou telle culture musicale, que dans la nature du lien entre cultures et musiques» (6). On verra par la suite que cette idée fondamentale n'est pas conduite jusqu'au bout, ce qui constitue la faiblesse essentielle du livre.

En guise d'entrée en matière, l'auteur offre un aperçu des «premiers contacts» entre musique occidentales et musiques non occidentales, qui ont passé principalement par la musique militaire et celle des Églises. Ces deux véhicules instituent doublement la prépondérance de la culture occidentale: par la présence coloniale elle-même, et par la vision spécifique des cultures autres et de leurs musiques qui en découle, fondée sur un principe comparatiste à pôles inégaux où tout ce qui est non occidental se trouve contrasté négativement par rapport au modèle alors dominant. Comme Nettl le précise succintement, pareille vision évolutionniste a façonné tant l'anthropologie en général que l'ethnomusicologie, cette dernière ayant toutefois pris du retard sur la première à percevoir l'importance théorique du changement socioculturel, dont les musiques combinant éléments traditionnels et occidentaux sont alors une illustration parlante (14).

La reconnaissance des systèmes musicaux combinés comme objets d'étude privilégiés de l'ethnomusicologie étant relativement récente, une série de problèmes théoriques et conceptuels restent en suspens - d'où le projet de

l'ouvrage, qui fait suite en cela à des recherches antérieurs de son auteur lui-même autant qu'à celles d'autres ethnomusicologues.

Or, la démonstration de Nettl souffre de l'ampleur du projet qui la sous-tend, qui est d'offrir un modèle d'interprétation global dont se dégageraient des «régularités» rendant compte de la diversité des réponses à l'emprise musicale de l'Occident. Comme toute explication à caractère universalisant, celle de Nettl demeure prisonnière du degré de généralité auquel elle doit se hisser pour rester valable, et on n'en arrive en fin de compte qu'à un constat plat: face à la venue de la musique occidentale, toutes les sociétés à travers le monde ont réagi de manière semblable: «chacune s'est appliquée, parfois à grands frais, à maintenir un certain degré d'identité musicale; et chacune a trouvé des façons de symboliser, dans sa musique, les aspects positifs, négatifs et ambigus de sa relation avec les modes de vie et les valeurs introduits par l'Europe» (165). Si les «vignettes» démontrent précisément cela, elles n'en assurent pas pour autant la cohérence théorique de l'ouvrage tout entier.

En critiquant à juste titre une certaine ethnomusicologie de la vieille école, Bruno Nettl propose une solution de rechange dont les présupposés ont pourtant été mis en cause en anthropologie sociale et culturelle. Je me réfère ici à sa prédilection pour l'explication diffusionniste afin de poser les «régularités» et, d'une manière générale, au relativisme qui gouverne toute sa réflexion.

En ce qui concerne les études de cas tout d'abord, et en dépit de l'intérêt que présentent un grand nombre d'entre elles, ces sortes de flashes formant une mosaïque sont d'une valeur empirique limitée, et ce par la force des choses. Éclectiques malgré quelques points de focalisation coïncidant avec les domaines de spécialisation de l'auteur (Inde du Sud, Iran et Indiens d'Amérique du Nord), et se référant à des instances aussi diverses que les instruments, les formations, les supports de la pratique musicale, les musiciens, les genres, les rites impliquant traditionnellement de la musique, les apports technologiques, le rôle de l'ethnomusicologue sur le terrain, et j'en passe, ces exemples pourraient à la limite se suffire à eux-mêmes. Malgré le poids variable de leur énoncé, ils constituent même d'excellentes illustrations de la diversité des expressions et des pratiques musicales à travers le monde. Si cela nous ramène précisément à la conclusion générale de l'ouvrage, on n'entrevoit pas plus, en fin d'analyse, qu'une argumentation tautologique: sans doute, Nettl parvient à communiquer au lecteur un phénomène général, qui est celui de la diversité socioculturelle (et ici spécifiquement musicale), maintenue, voire revendiquée face à l'emprise des pratiques et des normes imposées par l'Occident. Mais il semble peu pertinent de placer à ce niveau-là ce que l'auteur appelle les «régularités». La volonté de maintenir une identité, qu'elle soit culturelle ou seulement musicale, n'est-elle pas intrinsèque à toute société? Et le caractère changeant — mais aussi construit — de l'identité n'est-il pas un postulat de base de tout étude des phénomènes d'altérité? Dès lors, ce n'est pas le phénomène de la diversité en soi qui est en cause ici, mais la qualité — ou le champ de significations — du rapport entre culture et musique, et son rôle dans le processus de changement.

Appartenant pleinement à l'école nord-américaine, Bruno Nettl reste prisonnier d'une vision abusivement relativiste des cultures, assortie dans le cas présent d'une tendance à envisager la diversité des réponses à l'emprise de la musique occidentale dans un cadre géoculturel. Celui-ci transparaît, non seulement dans la bibliographie en fin d'ouvrage, mais encore — et de manière plus marquante — dans le concept de «traits musicaux». Deux chapitres montrent clairement les écueils d'une telle approche.

Dans la première partie, sous le titre «Réponses», Nettl retrace les tentatives de classification de la diversité des réactions des cultures non occidentales à la musique de l'Occident, auxquelles il a lui-même contribué. Sans aller dans les détails de son analyse de la littérature ethnomusicologique, je voudrais évoquer brièvement les arguments qui sont plus particulièrement le fait de l'auteur. Tout d'abord, la nécessité de distinguer entre facteurs endogènes et exogènes du changement — les seconds étant bien évidemment au centre du propos de Nettl. Ensuite, la différenciation, introduite dans un article désormais célèbre[3], entre syncrétisme, modernisation et occidentalisation. Ces trois réponses globales renvoyent au problème délicat, mais néanmoins fondamental, du sens qu'une culture donnée attribue à la musique. Pour Nettl, ce problème ne semble pas relever en tant que tel du champ d'étude ethnomusicologique (25) — à tort sans doute. Car c'est seulement en l'absence d'une réflexion plus poussée à ce sujet que peut rester pertinente une analyse menée en termes de «traits» musicaux, en tant qu'ils mettraient en œuvre, si l'on peut dire, l'interaction musicale.

Le caractère problématique d'une telle approche ne réside pas seulement dans l'apparente coïncidence entre la répartition spatiale de ces traits (aisément identifiée) et les processus historiques l'ayant gouvernée (nettement plus difficile à retracer), mais encore dans le formalisme qu'elle induit. La variété presque indomptable des modalités d'interaction musicale que l'ouvrage met en relief, ne résulte-t-elle pas aussi d'une telle décomposition de l'univers musical (instruments, musiciens, formations, pièces, répertoires, genres ...)? C'est la nature apparemment tangible (et, de ce fait, prétendument empirique) de ces fragments qui sert de caution, non seulement à l'établissement d'itinéraires de diffusion multiples, mais encore à l'idée que chacun d'entre eux illustre à l'échelle miscoscopique, si l'on peut dire, le «grand» changement musical.

Les limitations du relativisme géoculturel font également surface dans la conclusion théorique: «l'examen d'unités culturelles individuelles, de tribus, de petites nations et de villes, en vue de suggérer un schéma de réponses à la musique occidentale, montrerait sans doute qu'une configuration unique est à l'œuvre dans chaque cas» (155). Toutes ces configurations uniques partageraient cependant une série de facteurs jouant dans l'interaction musicale, telles la durée du contact, l'attitude d'une société à l'égard du changement et la

[3] Bruno Nettl, «Some aspects of the history of world music in the twentieth century: questions, problems, concepts». *Ethnomusicology* 22 (1978): 123-36.

valeur sociale attribuée à la musique. D'où la tentative de l'auteur de reprendre sous l'angle de ces indicateurs l'ensemble des exemples concrets pour en dégager quelques tendances globales.

D'une manière générale, cette synthèse reste descriptive: les nouvelles configurations musicales sont simplement replacées dans un cadre géographique élargi, puis situées par rapport au contexte historique des régions ainsi considérées. Sur cette base, l'auteur identifie deux facteurs principaux applicables à toutes les nouvelles configurations musicales. D'une part, la compatibilité, donnant lieu au syncrétisme — et l'on reste perplexe, à ce sujet, devant l'affirmation de Nettl selon laquelle le syncrétisme n'est caractéristique, en somme, que des musiques africaines et afro-européennes. D'autre part, la place des éléments musicaux d'Occident dans les musiques occidentales elles-mêmes; ici, l'«harmonie fonctionnelle» et la prépondérance de grandes formations joueraient un rôle central (164-65).

La démonstration de Nettl reste alors circulaire dans la mesure où elle confond explication et description. Plus précisément, il ne s'agit pas de contester la valeur *descriptive* des facteurs du changement que l'auteur retient d'entrée en matière, mais leur valeur *explicative* et, à plus forte raison, *interprétative*. Semblable confusion des échelles d'observation est inhérente au schéma relativiste classique, tel qu'il continue à gouverner *The Western Impact on World Music*, ce que l'on regrette au regard de la richesse des matériaux mis à contribution.

C'est un schéma qui interdit la comparaison dans la mesure où il présuppose l'irréductibilité des cultures individuelles. Ainsi le voyage dans le monde de la musique auquel invite l'ouvrage de Nettl n'aboutit qu'à une juxtaposition de cas: seul itinéraire possible en l'absence d'une hypothèse de travail au sujet du lien variable entre culture et musique, ici comme ailleurs. Les modalités d'interaction entre la musique occidentale et les musiques traditionnelles n'en demeurent pas moins énigmatiques.

On est donc en droit de se demander, en fin de lecture, si le projet d'une comparaison à si grande échelle n'est pas condamné d'avance. Car le constat s'impose que la modélisation et l'abstraction nécessaires à toute explication générale conduisent par la force des choses à la simplification et au formalisme, qui sont pourtant loin de tolérer toutes les variables. On s'en aperçoit aisément en mesurant l'hypothèse de travail énoncé par Nettl à sa conclusion. En début d'ouvrage, il est posé que les réactions diverses des musiques non occidentales à la musique de l'Occident s'enracinent dans la nature du lien entre cultures et musiques (6); référence est donc faite ici à la place de la musique dans telle ou telle culture, tant en Occident (puisqu'il est question de «traits essentiels» exportés) que dans l'ensemble des cultures réceptrices. En fin d'ouvrage, on apprend qu'en tentant de maintenir leur culture musicale, les sociétés non occidentales mettent en scène leur rapport ambivalent au modèle européen (165); il est donc question du «contact culturel» entre l'Occident et les autres. Or, en postulant l'irréductibilité des cultures (celle de l'Occident comprise), le relativisme s'interdit en fait, non pas l'énoncé (qui s'impose) mais l'interprétation

de la diversité du lien qualitatif entre musique et culture dans l'espace et dans le temps. La démonstration de Nettl bute ainsi sur l'incommensurabilité de deux relations fondamentales, celle entre culture et musique d'une part, et le «contact culturel» d'autre part; en d'autres termes, si le relativisme autorise le projet de l'auteur, il ne le rend pas moins insignifiant.

Nettl dénonce à juste titre la dévalorisation du «primitif» ayant inspiré l'ethnomusicologie du XIX[e] siècle. Mais à côté du penchant passéiste de certains chercheurs actuels en mal d'exotisme, le seul modèle de rechange consiste-t-il véritablement à se passer de tout jugement? Au-delà des propriétés formelles, voire mesurables de la musique occidentale mises en relief par l'auteur, n'y a-t-il pas d'autres facteurs à prendre en considération, plus difficiles à systématiser sans doute, qui font apparaître la spécificité des rapports sociaux se nouant autour de la musique en Occident? En effet, si le démantèlement des anciens réseaux de solidarité, l'autonomisation de l'économique, l'étatisation, la décomposition de l'univers symbolique ont concouru à engendrer une nouvelle culture musicale, ses «traits», tels que les dégage l'auteur, n'en sont alors que des symptômes et, de ce fait, impropres à fonder la comparaison. Cela d'autant plus que rien ne prouve que l'adoption de tel ou tel «trait» au sein d'une musique non occidentale obéisse d'emblée à la logique sociale gouvernant la culture musicale de l'Occident. Dans le cadre même de l'anthropologie culturaliste nord-américaine, Franz Boas a déjà attiré l'attention sur la mutation fonctionnelle, voire de signification, que subissent des traits isolés adoptés dans un nouveau contexte socioculturel, et sur le danger concomitant de ne retenir, dans ce domaine, que leur aspect formel. La démonstration de Nettl illustre bien ce problème classique.

Dès lors, l'enjeu d'une étude de l'emprise de cette dernière sur les musiques du monde ne consiste pas à dresser la carte de canaux de diffusion multiples, mais à découvrir le mode d'insertion spécifique que réservent aux normes et aux pratiques occidentales les sociétés pour lesquelles la musique continue d'être, dans bien des cas, un «phénomène social total» au sens de Marcel Mauss. Bruno Nettl n'étant pas indifférent à la problématique que recèlent ses descriptions, on peut espérer qu'il la traitera plus en profondeur dans un ouvrage ultérieur.

Isabelle Schulte-Tenckhoff

LIANG Mingyue. ***Music of the Billion. An introduction to Chinese musical culture.*** Paperbacks on Musicology 8, Heinrichshoffen Edition, New York, 1985, 311 p.

Le principal reproche qu'on fera à cet ouvrage n'est pas adressé à l'auteur mais à l'éditeur francophone qui, après en avoir annoncé la parution, a décidé de ne pas le publier. Écrit en anglais par un Chinois de Taïwan installé aux États-Unis, il a été publié sous les auspices de l'*International Institute for Comparative Music Studies* de Berlin sous la direction du Hongrois Ivan Vandor, et le seul moyen fiable de l'obtenir est de le commander en Allemagne (Heinrichshoffen's Verlag, Liebigstrasse 12, D-2940 Wilhelmshaven, R.F.A.). Que de détours pour avoir enfin sous la main l'ouvrage clair, documenté, accessible (pour ceux qui lisent l'anglais ...) qu'on attendait sur la musique des Chinois ... mais s'agit-il vraiment, comme le laissse entendre le titre, de la musique d'un cinquième de la population mondiale vivante? Certainement pas, et c'est la principale ambiguïté de ce livre, ambiguïté qui nous renvoie à la double appartenance culturelle de son auteur, né à Pékin, élevé à Taïwan, ayant fait ses classes à l'école des comparatistes allemands et vivant en Amérique du Nord. A la fois *insider* et *outsider* par rapport à sa propre culture, Liang se réclame d'une approche objective de la musique chinoise, tout en usant de son expérience vécue de musicien et de Chinois pour nous faire percevoir les pensées et les émotions internes d'un pratiquant. Cette dichotomie apparaît dans la division en deux parties de l'ouvrage: une histoire de la musique calquée sur la très orthodoxe division en dynasties, introduite par un aperçu des principes esthétiques fondamentaux, suivie d'une série d'études thématiques (esthétique encore, notation,, art de la cithare *qin*, musiques régionales et opéras); ce plan est complété avec bonheur par les annexes nécessaires: description des instruments, bibliographie, discographie, index et illustrations (en grande partie reprises de publications de Chine populaire).

La place qui est faite au *qin*, instrument par excellence des lettrés, et dont Liang a fait l'objet de son travail de doctorat[1], l'est au détriment d'une étude systématique des genres et de leur interférences; on regrettera l'absence des musiques rituelles. *Music of the Billion* s'inscrit dans la ligne dè l'affirmation d'une sinéité somme toute problématique, compte tenu de l'importance historique des cultures qui ne sont pas celles du bassin du Fleuve jaune (minorités montagnardes du Sud, nomades du Nord, civilisations de l'Asie centrale, Inde), ainsi que de la faveur que le milliard de Chinois réels accorde aux instruments importés (de la vièle *huqin* au luth *pipa*), qui va de pair avec l'oubli de leurs propres instruments nationaux (les carillons viennent à peine d'être redécouverts). Il faut rappeler, d'autre part, l'importance — toujours passée sous

[1] LIANG Ming-yüet (David Ming yüet Liang), *The Chinese Ch'in, its history and music*. San Francisco, 1972.

Fig. 1: Scène de variété *sanqu*, fresque murale de l'époque Song (reproduite dans Liang Ming-Yue).

silence — des traditions préservées dans les pays voisins (*gagaku* ou shômyô au Japon, *pompa'ae* et musique confucéenne en Corée, ensembles de tambours de bronze ou d'orgues à bouche du Sud, traditions vivantes, manuscrits ou instruments), ainsi que les travaux d'érudition des non-Chinois (Japonais ou Occidentaux).

Entre les lignes d'un ouvrage de référence par ailleurs fiable et complet, se lisent les lacunes de l'approche d'un musicien imprégné de philosophie de l'art, obsédé par les références taoïstes. Il eut été nécessaire de les valider par une confrontation avec les musiques rituelles; ces limites n'apparaîtront qu'à ceux qui pourront (obstacle de la langue!) faire la part du travail du compilateur érudit et de celui du chercheur. Celui-ci laisse apercevoir ses faiblesses par l'emploi inadéquat du sonagraphe (p. 73) pour mesurer des fréquences dont l'exactitude constitue un enjeu scientifique et idéologique qui nécessite plus que du bricolage.

Reste que la référence de l'auteur aux travaux des grands musicologues chinois de ce siècle, au premier rang desquels maître Yang Yinliu (1899-1984), constitue la base solide et le point de départ d'études plus détaillées pour tous ceux qui souhaitaient une introduction à une des plus riches cultures musicales du monde, traditionnelle et vivante.

François Picard

La Revue Musicale. *Tràn Van Khê et le Viêt Nam*. Triple numéro 402-403-404, Paris, 1987, 146 p. et xvi de photos.

Le grand mérite du musicien traditionnel du Vietnam Tràn Van Khê est d'avoir été reconnu par la communauté musicologique française et internationale grâce à une assimilation des règles de celle-ci et un parcours parfait dans le *cursus honorum*. Cela lui vaut à la fois d'entrer vivant dans le temple saint-sulpicien de *La Revue Musicale* et de subir le sort réservé ici aux Anciens: la mise à la retraite. Celui qui a suivi plusieurs années son activité protéiforme ne peut que s'en désoler et y voir les limites de l'intégration par l'Occident des valeurs qui fondent les relations humaines en Extrême-Orient. Cette diversité d'activités, de colloques en cours, de publications en concerts, de disques en transcriptions, n'est jamais une dispersion, mais le souci constant «en partant du particulier pour aller au général», de considérer comme légitimes les musiques traditionnelles et leur étude. Historiquement, et peut-être par essence, celle-ci est interdisciplinaire. Tràn Van Khê a sa manière à lui d'occuper tous les domaines: comme dans un début de partie de jeu de *go*, il a placé un pion dans chaque discipline et lieu d'exercice: en acoustique il étudie avec Émile Leipp deux instruments, un ancien et un actuel; en ethnomusicologie, les chants alternés par garçons et filles — *quan ho* — de la province de Bac Ninh; en musicologie il définit le mode; en anthropologie musicale il cherche l'universlaité du pentatonisme; il illustre les théories diffusionnistes et la question des aires culturelles par l'étude de la dispersion des cithares à chevalets mobiles.

Après avoir ainsi fait le tour des domaines, il revient, observe la réaction des partenaires, consolide les acquis, cherche à élargir son territoire. C'est ainsi que, dans les années soixante, il tenta d'aborder le domaine chinois en posant quelques jalons. Sa méthode est ainsi d'avoir constitué des configurations imprenables. S'ils se présentent comme des définitions ou des théorèmes à caractère scientifique (plus précisément, Tràn emploie les termes «observations» et «remarques»), les «yeux» qui donnent ces libertés révèlent pour nous un savoir-faire qui relève de sa culture extrême-orientale par l'emploi du style formulaire, magnifié par un extraordinaire talent de conteur. Ses capacités de synthèse alliées à une formidable mémoire développée dans la double tradition, typique des cultures d'influence chinoise, d'oralité et de mémorisation des ouvrages de référence, sont mises au service d'un art qui vient, nous semble-t-il, de son expérience d'improvisateur: attention permanente à l'auditoire, faculté d'adapter son propos à la longueur de son temps de parole. Si, d'article en cours, de communication en note, Tràn Van Khê se répète, c'est toujours à la manière d'un musicien iranien, indien ... ou vietnamien qui réutilise les mêmes formules, les combinant de manière inédite pour ainsi avancer et constituer un style, une œuvre. Cependant, le caractère lapidaire de ses formules lui permet de préserver un des critères essentiels de la scientificité, la réfutabilité, entendu qu'il reste toujours possible en droit de les réfuter. Si Tràn Van Khê est un joueur habile, il respecte toujours les règles.

Ce que révèle également cette livraison de *La Revue Musicale*, c'est la splendide solitude d'un homme qui a voulu se situer au plus haut niveau, imposant à ses collaborateurs (ici Tràn Quang Hai) une piété filiale bien confucéeenne. Là où on aurait attendu une *Festschrift*, un bouquet d'hommages, nous trouvons une partie de *go*, une carte d'une histoire universelle de la musique jalonnée de pierres blanches.

François Picard

Jean DURING. ***La musique traditionnelle de l'Azerbâyjân et la science des muqâms.*** Baden-Baden & Bouxwiller: Éditions Valentin Koerner, 1988, 220 p. (Collection d'étude musicologiques, vol. 80).

Signe probable de la *perestroïka*, les musiques d'URSS sont de plus en plus accessibles de ce côté-ci du rideau de fer. La venue de musiciens traditionnels des différentes républiques soviétiques, ainsi que de rares disques et écrits nous permettent peu à peu de nous faire une idée de l'immensité d'un patrimoine mieux préservé des atteintes de la folklorisation qu'on aurait pu le craindre[1]. Cet ouvrage récent de Jean During en témoigne de façon éloquente, tout en faisant ressortir les rapports étroits unissant la musique d'Azerbâyjân à celles de ses voisins, non seulement caucasiens — arméniens et, à la rigueur, géorgiens — mais, plus encore, persans et turcs, voire arabes. Nombreux y sont en effet les éléments «islamiques» apportés par la civilisation musulmane.

La musique d'art âzeri, dont il est plus particulièrement question dans ce livre, partage avec celles du Moyen-Orient le concept fondamental de *muqâm* (*maqâm*) dans son acception courante de «mode mélodique», mais, comme nous l'avons vu plus haut à propos du livre sur *L'Improvisation*, elle y ajoute celle de «tradition savante âzeri» (5). C'est à celle-ci, à ses aspects théoriques et pratiques et à son contexte qu'est dédiée la première partie de cet ouvrage (15-137), alors que la seconde (141-208) ouvre quelques «perspectives historiques et comparatives» éclairant la situation de la musique d'Azerbâyjân à la lumière des écrits des théoriciens arabes, persans et turcs. Les sources âzeri ne permettent en effet pas aisément de remonter au-delà de la première moitié du XIX^{e} siècle, et une connaissance préalable de la musique persane a permis à l'auteur de saisir les données fondamentales d'une culture musicale qui lui demeure somme toute assez proche.

«Les relations entre la musique âzeri et persane sont très profondes, et l'on peut les considérer chacune comme les branches maîtresses d'un même arbre», note-t-il (16); toutes deux ont, par exemple, été marquées dès les années 1840 par l'influence d'un genre nouveau d'opéra religieux shi'ite appelé *ta'zie*, influence encore perceptible chez les chanteurs contemporains d'Azerbâyjân. Même si celle-ci a coïncidé avec l'introduction de la musique européenne et, à travers elle, avec une certaine occidentalisation du goût musical et des techniques instrumentales, la musique d'art âzeri n'en a pas été entachée et demeure «la plus haute forme de *maqâm* de tout l'Orient, selon l'opinion — peut-être partiale ... — de ses interprètes actuels» (32).

---

[1] Parmi les rares ouvrages publiés en langues occidentales sur les musiques traditionnelles d'URSS, on peut citer *Les origines de la musique arménienne* de Sirvart Kazandjian (1984), *Kirgiz Instrumental Music* de Marc Slobin (1969), et la traduction par ce dernier du *Central Asian Music* de Viktor Beliaev (1975).

C'est, semble-t-il, dans les coutumes nuptiales (*toy*) que la musique âzeri a trouvé le cadre le plus propice à son épanouissement, alors que les cercles de lettrés favorisaient pariculièrement ses formes les plus raffinées, dans le cadre de réunions (*majlis*) d'amateurs exigeants. Contrairement à ce qui est le cas dans le monde arabo-turco-persan, le chant n'y est en principe accompagné que de trois instruments: le luth à long manche *târ*, la vièle à pique *kamânche* et le tambour sur cadre *daf*. Cette formation réduite permet aux interprètes de développer l'ornementation mélodique à un degré de finesse qu'un ensemble plus large n'autorise pas. Essentiellement monodique et modal, l'art du *muqâm*, qui fait l'objet du deuxième chapitre, repose sur douze modes principaux ou *dastgâh*. A ceux-ci s'ajoute une quantité de ce que l'auteur appelle des «sous-modèles» ou «types mélodico-modaux» (*sho'be*), des «mélodies-types» (*gushe*) et des «compositions» rythmées (*tasnif*, *reng*, *diringa*, etc.), ces dernières constituant «un niveau plus populaire de la musique classique» (38-40). Même si sa théorie demeure en grande partie implicite parmi ses détenteurs, cette musique témoigne d'une extrême complexité mélodique, qui en fait «un art subtil et hermétique dont seuls les initiés détiennent la clef» (51).

Le troisième chapitre consiste en un décryptage de cette «science des modes qu'est le *muqâm* âzeri. During aborde pour commencer le problème des intervalles, dont on connaît l'importance théorique et expressive dans tout système non tempéré. Mesurés en savarts et en cents à partir de ses propres observations, ceux-ci sont au nombre de dix-huit par octave, avec un certain nombre de spécificités par rapport aux échelles communes à la plupart des traditions du Moyen-Orient. Ayant déterminé ces matériaux avec précision, l'auteur consacre une soixantaine de pages à la description des différents types de *muqâm*, qu'il classe en «muqâms principaux ou *dastgahs*», «muqâms secondaires», «muqâms composés» et «muqâms mesurés (*zarbimuqâmlar*)». De nombreuses transcriptions permettent de se familiariser avec les particularités de chacun, ce qui est d'autant plus utile que plusieurs *muqâm* peuvent se développer sur la même gamme, comme *Râst* et *Mâhur-i hindi*. On relèvera que certains noms de *muqâm* sont des toponymes ou des éponymes, dont il est cependant difficile d'établir l'origine avec certitude en l'absence de documents et d'éléments comparatifs probants.

Dans ses descriptions, During se garde bien de tomber dans la confusion fréquente entre les concepts de «mode» et de «gamme (ou d'échelle) modale». Il note que l'identité et le caractère de chaque *muqâm* reposent sur un ensemble complexe de données, telles que la structure interne du mode, les motifs distinctifs ou clichés, et d'une manière générale une forme mélodique propre, encore que la vision âzeri soit à cet égard «plus fragmentaire et moins dogmatique» que celle des Iraniens (137).

Une fois énoncées les principales caractéristiques de la musique d'Azerbâyjân, During consacre la fin de son ouvrage à l'étude de quelques repères théoriques destinés à «éclairer la situation de la musique persane et âzerbâyjânaise, par rapport aux autres traditions anciennes et contemporaines du Moyen-Orient» (141). Bien que les premiers écrits sur la musique arabo-persane

remontent au IX^e siècle, il s'attache en premier lieu à l'apport de Safioddin (XIII^e siècle), né en Azerbâyjân et mort à Baghdâd, avec lequel «la musicologie du Moyen-Orient prend tout son essor» (141). D'une portée considérable «malgré ses aspects confus, hermétiques et scolastiques», l'œuvre de Safioddin allait marquer celles de la plupart de ses successeurs, à tel point qu'au XIX^e siècle, la pratique de la musique persane et âzeri ne correspondait plus que de très loin à sa formulation théorique classique. La décadence de la dynastie safavide au XVIII^e siècle avait provoqué une rupture, et la «nouvelle tradition» qui apparut sous les Qâjâr au début du XIX^e siècle fut élaborée à partir «des fragments de l'ancienne, préservés d'une part par quelques lettrés amateurs et soufis, et d'autre part par les troupes de *motrebs* qui maintenaient la tradition de divertissement» (166).

Le concept irano-caucasien de *dastgâh* se distingue de plus en plus nettement de celui de *maqâm*, pour devenir autre chose qu'un simple mode: un véritable *système*, englobant un certain nombre de «développements», de «modèles d'enchaînements modaux», et au sein duquel les *maqâm* ne sont plus que des «éléments d'une combinatoire» (162). Le *maqâm* est implicitement contenu dans le *radif* qui est une forme fixe, un modèle mélodique se suffisant à lui-même, alors que dans la musique arabe le *maqâm* n'est qu'une forme abstraite, «un modèle structurel qui s'exemplifie à chaque fois qu'un musicien le met en œuvre» (168).

L'auteur conclut en brossant un «Tableau synchronique des muqâms âzeris, persans et turcs» visant à faire ressortir leurs similitudes et leurs divergences. Cette vue comparative lui permet de dégager les principales composantes actuelles de la musique traditionnelle âzeri, à savoir:«a) Un vieux fonds remontant aux Safavides (XVI^e-XVIII^e s.) ou même antérieur. [...] b) Un fonds persan original constitué par des emprunts directs remontant au XIX^e, voire au XX^e s. [...] c) Une couche importante et proprement âzeri. [...] d) les musiques occidentale, turque et arabe contemporaines» (180). Parmi les éléments synthétisés dans la musique âzeri, il souligne aussi l'influence de l'Islam shi'ite, partagé par les Azerbâyjânais et les Iraniens, qui a contribué au réseau de relations étroites tissées entre les deux nations au cours des siècles.

Dans une perspective ethnomusicologique large, ce livre montre bien à quel point le sujet détermine les méthodes d'investigation. L'étude d'une musique de type «ethnique» ou populaire peut à la rigueur se baser exclusivement sur un abord synchronique des différents niveaux de réalité observés, pour autant qu'ils soient corroborés par les données comparatives et les sources bibliographiques nécessaires. Par contre, dès qu'il s'agit de traditions savantes, de «musiques d'art», pour reprendre la formulation de During, le chercheur ne saurait faire abstraction de tout un substrat historique, éthique et théorique. La manière dont la connaissance musicale a été perçue et conceptualisée par des générations d'érudits orientera nécessairement sa recherche des fondements, et sa compréhension du contexte médiat de la musique envisagée. Ses méthodes devront emprunter autant à celles de la musicologie historique classique qu'à celles de l'ethnomusicologie, permettant ainsi de créer un pont entre les deux disciplines et d'alimenter chacune des acquis de l'autre.

Kamil Ahmadov, maître de *târ* et luthier à Bakou (Azerbâyjân). Photo: J. During.

A cet égard, la démarche de During est exemplaire, et sa profonde connaissance des traditions moyen-orientales est le gage de sa qualification pour traiter un tel sujet. Son analyse minutieuse de l'art et de la science des *muqâm* âzeri est ainsi constamment mise en perspective dans une vision large et englobante. Prolongeant et approfondissant des études antérieures sur la musique de l'Iran[2], cet ouvrage contribuera sans aucun doute à faire reconnaître son auteur comme un des grands spécialistes actuels des musiques savantes du Moyen-Orient, et les rares critiques qu'on pourrait lui adresser ne touchent qu'à des questions formelles sans commune mesure avec l'ampleur de la réalisation[3]. Derrière les exigences scientifiques du chercheur, on perçoit aussi la passion d'un authentique *'âshuq* («amoureux», nom donné en Azerbâyjân aux troubadours) qui, de plus, sait manier le verbe et communiquer de façon vivante la substance de ses découvertes et de ses émerveillements.

Laurent Aubert

[2] Voir la bibliographie pour ses principaux travaux.

[3] Tout d'abord, notons qu'une édition un peu hâtive a laissé subsister un certain nombre de coquilles typographiques et d'erreurs grammaticales, qu'il serait fastidieux d'énumérer ici. D'autre part, l'indication du pluriel des substantifs vernaculaires par un *s* ajouté à la transcription du singulier est source de confusions, d'autant plus qu'il existe d'autres solutions d'usage courant: «les *maqâm*» ou, à la rigueur, «les *maqâmat* (pluriel de *maqâm*)», voire «les *maqâm-s*» paraissent préférables à «les *maqâms*». Relevons encore une erreur organologique à propos du hautbois *bâlabân*, désigné tantôt comme une «flûte à anche» (9, 59), tantôt comme une «clarinette» (18).

Bibliographie

BELIAEV Viktor M.
1975 *Central Asian music*. Traduit du russe par Marc Slobin. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

DURING Jean
1984 *La musique iranienne. Tradition et évolution*. Paris: Éd. Recherches sur les civilisations (mémoire N° 38).

1985 *Musique et mystique en Iran*. 2 vol. Strasbourg: Université des sciences humaines (ronéotypé) [thèse de doctorat d'État présentée à l'U.E.P. des sciences historiques, musicologie].

KAZANDJIAN Sirvart
1984 *Les origines de la musique arménienne*. Paris: Astrid.

SLOBIN Marc
1969 *Kirgiz instrumental music*. New York: Society for Asian Music.

Ulrich WEGNER. ***Afrikanische Saiteninstrumente***. 1 volume accompagné d'une cassette enregistrée. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1984, 305 p. (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde, Neue Folge 41, Abt. Musikethnologie).

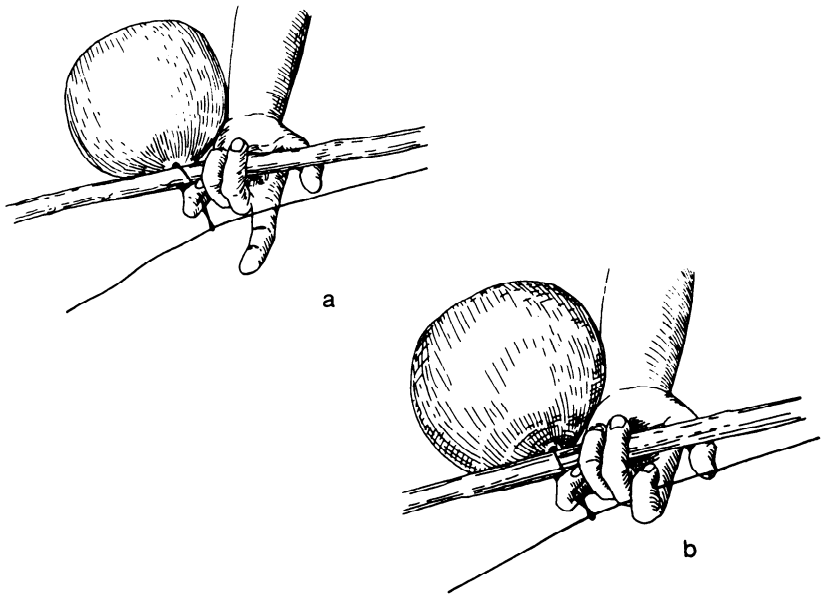
Ce livre a pour but de présenter au grand public une partie des collections d'instruments de musique africains qui se trouvent dans les réserves du *Museum für Völkerkunde* de Berlin, sans pouvoir être exposés en permanence dans les salles publiques. L'ouvrage renoue en cela avec la série de publications issues de travaux sur les collections de ce musée et parues dans la première décennie de notre siècle: *Die afrikanischen Musikinstrumente* de Bernhard Ankermann (Berlin 1901) et *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens* de Curt Sachs (Berlin/Leipzig 1914) sont des ouvrages qui ont pu être réalisés ainsi, sans oublier la *Systematik der Musikinstrumente* de Erich M. v. Hornbostel et Curt Sachs (1914), inspirée en grande partie du travail de Sachs au Musée ethnographique de Berlin.

Deuxième livre d'une nouvelle série consacrée à la musique africaine, l'ouvrage en question traite des cordophones de toute l'Afrique, y compris Madagascar et les pays d'influence et de culture arabes. Malgré le nombre restreint de ce corpus — les instruments à cordes n'occupent qu'un sixième des collections d'instruments du *Museum für Völkerkunde* - et malgré la faible importance des cordophones sur le continent africain, leur grande variété méritait d'être étudiée et documentée dans un ouvrage particulier.

Ulrich Wegner ne se contente pas d'une simple description des objets, mais il essaie de les présenter dans leur contexte ethnique. C'est pourquoi, dans son ouvrage, le catalogue proprement dit est précédé d'une longue introduction, regroupant un maximum d'informations disponibles et basée sur une «bibliographie sélective» remarquable: quelque 250 titres en langue allemande, française et anglaise couvrent les ouvrages principaux relatifs à la musique et aux instruments africains. Ainsi l'auteur, sans prétendre à l'exhaustivité, veut-il donner une impression globale: «la présentation suivante se fonde sur un nombre limité de descriptions destinées à éclairer, en une série de flashes, la morphologie et le contexte social du cordophone, afin de donner à tout amateur de musique une idée de la facture de l'instrument dans les cultures musicales africaines et d'illustrer, au-delà de la structure morphologique, ses fonctions et ses significations possibles» (10). Le fil conducteur de l'ouvrage reste pourtant l'organologie, et Ulrich Wegner propose des solutions à des problèmes de classification, visant toujours à une réduction du nombre des catégories.

Commençant par les cordophones dont la facture est la plus simple, les arcs musicaux, l'auteur insiste sur la variété des techniques de mise en vibration qui font que «les arcs musicaux, [...] du point de vue de la technique de jeu, représentent sans doute le groupe le plus différencié des cordophones africains» (13). Wegner dresse une typologie de cinq groupes, selon le résonateur (buccal, isolé ou rapporté) et la corde (unique ou divisée en deux parties par une boucle)

(18-20). Le phénomène de la corde divisée répond au souci d'augmenter le nombre de sons disponibles, qui se manifeste également dans l'exploitation des principes acoustiques qui permettent le jeu avec les harmoniques et, sous une autre forme, dans les arcs à cordes multiples: arc à branche tripartite, deux arcs posés sur un résonateur commun, ou encore une corde tendue plusieurs fois entre les bras d'un arc, autant d'exemples témoignant d'une volonté de diversifier les ressources instrumentales (27-28). On pourrait ajouter au dernier exemple celui de l'arc à deux cordes *engbiti* des Pygmées Aka de Centrafrique, dont la corde supérieure est raccourcie par le menton de la joueuse, comme j'ai pu l'observer en Centrafrique.



Arc en calebasse *mbulumbumba* des chipongo du sud-ouest de l'Angola: raccourcissement de la corde de l'arc par le pource et l'index de la main gauche (reproduit dans Wegner).

Sous le titre *Les bâtons à musique* (= cithares-sur-bâton), l'auteur présente ensuite les cithares dont il distingue deux groupes selon la forme du bâton qui est soit plat, soit de section ronde. Le premier groupe comprend les cithares-sur-bâton du type est-africain et malgache qui, par leur distribution géographique, leurs dénominations et leurs formes, témoignent d'une origine commune. Elles se caractérisent par un bâton de section carrée servant de support, dont une extrémité est pourvue de trois touches et l'autre d'un chevalet, souvent en penne de plume. A l'origine monocorde, l'instrument s'est développé, surtout à Madagascar, vers des formes à deux ou trois, même jusqu'à onze cordes (34).

Par souci d'intelligibilité envers les lecteurs non spécialisés, Ulrich Wegner ne présente ses réflexions théoriques qu'en tête du catalogue (189-93). Cela me

paraît regrettable, car de cette manière les discussions au sujet des cas limites de l'organologie ne sont pas intégrées dans la présentation des critères de distinction entre les groupes. L'auteur ne laisse pas assez entrevoir les difficultés d'identification et de dénomination que l'on rencontre, par exemple, dans la catégorie des cithares-sur-bâton.

Tout en s'appuyant sur la classification de Hornbostel et Sachs, Wegner en prend ses distances sur certains points, rappelant que les deux précurseurs ont intitulé leur travail «un essai» (189). Ainsi le degré de courbure du manche plutôt que sa flexibilité différencie les cithares-sur-bâton des arcs (192). La classification de Hornbostel et Sachs parle de *Harfenbögen*, «arcs-harpes», pour désigner ce qu'il est convenu d'appeler «harpes-cithares» en français. La courbure du corps n'étant pas, dans le cas présent, un élément constitutif mais plutôt une conséquence de la tension des cordes, Wegner considère un tel instrument à juste titre comme «cithare-sur-bâton» qui entre dans sa classification dans la catégorie dite «à bâton rond» (34). Un trait typique de cet instrument est que les cordes sont découpées dans l'écorce du bâton végétal et soulevées par un chevalet unique denté qui les dispose dans un plan perpendiculaire par rapport au manche, comme en témoigne le *mvet* gabonais, exemple le plus connu de cette catégorie. Mais on peut en trouver des formes plus simples, monocordes, à tension variable ou avec résonateur libre, qui sont jouées de manières différentes (34-35).

Le chapitre consacré aux cithares-radeau illustre les problèmes résultant d'une synthèse de sources hétérogènes qui — comme Ulrich Wegner le précise dans l'avant-propos — ne livrent que des informations ponctuelles. Ainsi la nature des données disponibles varie-t-elle considérablement selon l'approche du chercheur qui a recueilli le matériel. Il en résulte souvent une incompatibilité entre les paramètres des instruments et ceux des ethnies présentées. Le lecteur se trouve ainsi confronté à une foule de détails, mais sans qu'il puisse en tirer une conclusion satisfaisante. Cette réserve s'applique à l'ensemble de l'ouvrage, encore que le degré de déséquilibre varie selon les chapitres.

Dans la partie consacrée aux cithares-sur-table, *Brettzithern*, nous ne trouvons pas seulement les instruments dont les cordes sont tendues sur une planche simple, parfois complétée d'un résonateur en calebasse (52), mais encore les cithares à résonateur intégré du type «cithare-sur-caisse». Le *quanūn* d'Afrique du Nord en fait partie, tout comme la cithare-sur-caisse malgache *marovany*, qui est munie de deux rangs de cordes. Ici se manifeste à nouveau le souci de Wegner de réduire le nombre de catégories au minimum et de les définir aussi largement que possible. C'est pourquoi l'auteur va même jusqu'à ranger dans cette catégorie la cithare-en-terre, elle aussi munie de cordes suspendues au-dessus d'une surface ou d'un résonateur plan (58). Or, insensible au fait que la disposition des cordes en est ici semblable à celle de la harpe-cithare, Wegner poursuit son idée du «sol comme porteur des cordes» et élargit ce critère à «sol comme élément constitutif», pour y inclure notamment l'arc-en-terre (59). Cette interprétation s'éloigne trop des principes gouvernant la catégorie des cithares, l'arc-en-terre se situant entre l'arc et la harpe monocorde. A ce sujet,

il est intéressant de mentionner une forme nouvelle d'arc-en-terre, le *one-string-bass* qu'utilisent certains musiciens du Malawi dans des ensembles de musique populaire. Une corde est suspendue entre une caisse et un manche mobile qui permet de modifier la tension de la corde. Les techniques de jeu et les détails de facture laissent supposer une parenté avec l'arc-en-terre traditionnel.

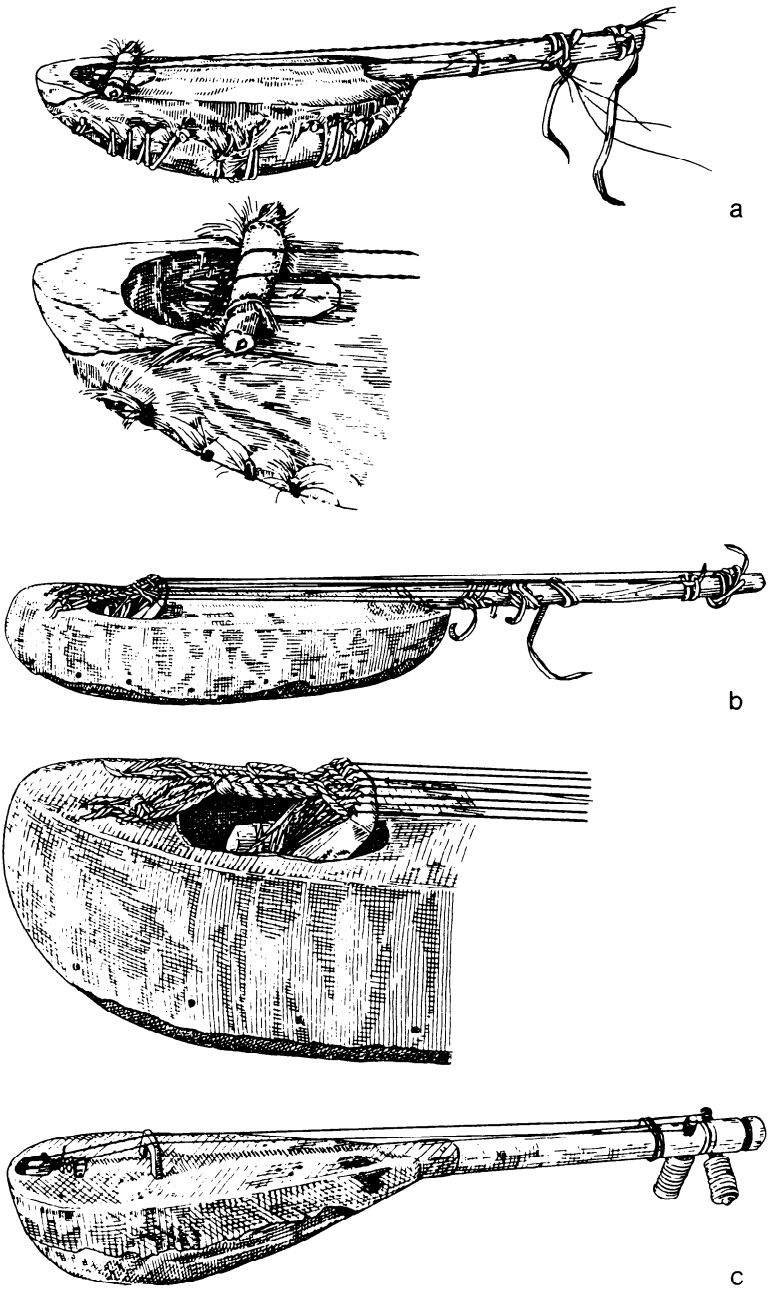
Les cithares tubulaires, les cithares-sur-cuvette, les harpes fourchues et les pluriarcs sont présentés de manière plus succinte. En introduisant ces derniers, l'auteur fournit pour la première fois des informations sur les doigtés, les dénominations des parties de l'instrument et la conception des cordes (90-91), illustrant ainsi encore d'autres approches possibles des instruments de musique traditionnels.

Le chapitre le plus homogène est celui qui traite des lyres. Il est le seul à intégrer histoire, distribution géographique et dénominations de l'instrument, détails de facture et matières (y compris de récupération), ainsi que doigtés et positions de jeu, sans oublier pour autant les mythes d'origine et la symbolique liés à cet instrument. Un paragraphe isolé, tel un article à part, situe la lyre dans le culte de guérison *zar* en Afrique de l'Est (110-12).

Une classification rigoureuse caractérise la partie consacrée aux luths et aux vièles. Le critère de la mise en vibration qui sépare les luths à cordes pincées des vièles (= luths à cordes frottées), n'est pas pris en considération au profit de critères d'ordre morphologique. Selon la classification de Hornbostel et Sachs, adoptée ici, le trait distinctif principal est le rapport entre manche et corps, qui divise ce groupe en trois sous-catégories. La première, englobant les luths à pique (*Spiesslauten*) dont le manche traverse la caisse et sert de cordier à l'extérieur de la coque, est subdivisée selon la forme de la caisse de résonance: caisse en cuvette, tubulaire ou quadrangulaire. Wegner apporte une précision à la définition des luths à caisse quadrangulaire en observant que les caisses sont souvent des cadres, munis d'une ou de deux peaux servant de table et de fond de caisse. Il les nomme donc *Rahmenspiesslauten* (= luths sur cadre à pique), et les rapproche des tambours sur cadre (192-93).

Wegner n'en formule pas moins des critiques au sujet de la classification de Hornbostel et Sachs, qui portent, entre autres, sur le fait que les deux organologues n'aient pas tenu compte du grand groupe de luths ouest-africains, dont le manche n'embroche la caisse qu'à moitié pour percer la table et servir de cordier à l'intérieur de la caisse. Wegner appelle cette catégorie *Binnenspiesslauten* (luths à pique intérieure) (193).

Enfin, le luth à manche rapporté est représenté par des instruments d'influence arabe et européenne, comme le luth à manche court *'ud*, la guitare et le violon. L'auteur esquisse les voies de diffusion de ces instruments, ainsi que leur insertion dans des formes musicales traditionnelles. Qu'il s'agisse du violon à Madagascar ou de la guitare sur tout le continent africain, ces instruments ont trouvé une nouvelle fonction dans des musiques issues d'échanges inter-ethniques (153-57). Comme la lyre, le *'ud* est présenté dans un contexte global, l'accent étant mis sur des questions de facture. En conlusion de ce



Trois formes de luth à pique intérieure d'Afrique de l'ouest et du nord-ouest: a *molo* des Haussa du Nigeria (N° 277), b *khalam* du Sierra Leone (N° 280) et c *gimbrī* des Arabes du Maroc (N° 263) (reproduites dans Wegner).

chapitre, on lit un extrait de l'ouvrage de Ibn al-Tahhan al-Musiqi du XIV^e^ siècle, qui fournit des indications précieuses sur l'art de la lutherie arabe (157-58).

La partie théorique de l'ouvrage se termine avec les harpes, cordophones africains par excellence. L'auteur expose le problème organologique que représente la «harpe-luth» qu'il appelle «harpe à chevalet», *Stegharfe* (175). Avec cette dénomination, il reprend la critique formulée par Roderic Knight concernant le terme de «harpe-luth», cet instrument ne se rapprochant pas suffisamment, à ses yeux, des caractéristiques du luth (190-91). Ainsi, par l'attache de ses cordes et leur disposition perpendiculaire par rapport à la table de résonance, il évoquerait davantage la harpe que le luth. Wegner établit donc une distinction entre harpes sans chevalet et harpes munies d'un chevalet soit troué, soit denté (191). A cette classification s'oppose celle de Geneviève Dournon qui réserve le terme de harpe à chevalet aux seuls instruments dont le manche est courbé et forme un angle avec la caisse. Elle distingue donc les harpes arquées, les harpes à chevalet et les harpes-luths qui sont munies, comme les luths, d'un manche droit prolongeant la caisse. Après s'être livré à ces considérations d'ordre organologique, l'auteur aborde dans ce chapitre la valeur symbolique des harpes à chevalet chez les Dogon et les Dan (180-88).

Un glossaire des noms et des termes techniques permet d'utiliser ce livre comme un manuel. Des notes figurant en marge renvoient aux illustrations, aux exemples musicaux ou aux numéros correspondants des objets du catalogue. Pourtant, l'exploitation optimale de cette richesse d'informations demande une lecture parallèle des deux parties, technique quelque peu inhabituelle.

La seconde partie du livre est constituée par le catalogue proprement dit; elle décrit les cordophones africains provenant des collections du *Museum für Völkerkunde* de Berlin. En raison d'événements historiques, les régions de l'Afrique orientale et australe y sont mieux représentées que celles de l'Afrique occidentale et centrale. Cela témoigne d'une certaine complémentarité avec les collections des pays francophones, généralement orientées vers l'Afrique de l'ouest et du centre. 70% des 325 objets sont entrés au Musée avant 1919, ce qui invite à des études diachroniques et ethnohistoriques.

Le catalogue suit en gros la classification étayée dans la partie théorique. Ulrich Wegner utilise le modèle de présentation suivant: désignation organologique, numéro de l'objet, nom vernaculaire (lorsqu'il est connu), pays et ethnie d'origine, nom du collecteur et année d'entrée au Musée. Ces informations sont complétées par de soigneuses descriptions. Des commentaires du collectionneur et des références bibliographiques ou audio-visuelles accompagnent ces dernières et permettent, pour certains instruments au moins, d'avoir un aperçu plus complet de leurs usages. Malheureusement, les illustrations n'accompagnent pas le catalogue. Un quart de la collection se trouvant disséminé dans la partie théorique, il n'est pas toujours commode de zigzaguer entre les pages pour comparer l'objet et sa description.

Ce catalogue reflète en quelques détails la problématique d'une classification cohérente, que l'auteur a déjà commentée dans la partie consacrée à ses prédécesseurs organologues. Et lui-même ne reste pas toujours fidèle à son essai de clarification. Ainsi, les *gora* et *lesiba* des Bochimans ne se retrouvent plus dans la catégorie des arcs musicaux, mais dans celle des cithares-sur-bâton, «*mono-heterochorder Musikstab*» (202). Il est vrai que ces arcs présentent des caractéristiques qui les placent entre les deux groupes, mais puisque, pour Wegner, le critère qui distingue ces deux groupes réside dans la courbure du manche, il conviendrait de définir les *gora* comme des cithares, leur bâton étant très peu courbé. En revanche, la technique de jeu — l'utilisation de la bouche comme résonateur pour produire des mélodies à l'aide des harmoniques — les rapproche de la catégorie des arcs. Il est vrai qu'une classification personnelle peut souligner l'un ou l'autre aspect, mais il est regrettable que cette systématique ne soit pas maintenue tout au long de l'ouvrage.

Dans le catalogue, le matériau de la corde sert de critère de distinction pour les cithares-sur-bâton, alors qu'il est négligé pour d'autres cordophones. En effet, cela se justifie dans la mesure où la catégorie des cithares-sur-bâton idiocordes, les «harpes-cithares», comprend des instruments nettement différents des cithares-sur-bâton hétérocordes du type malgache ou est-africain. Or, si l'on se souvient que dans la première partie, l'auteur distingue clairement les instruments à bâton de section ronde de ceux munis d'un bâton plat, c'est mettre la charrue devant les boeufs que de subdiviser cette catégorie selon la matière des cordes. La forme du bâton étant désormais devenue un sous-critère, la clarté et la rigueur initiales sont compromises. Où faudrait-il alors classer les instruments à cordes rapportées, par exemple, qui se rapprochent par tous leurs autres traits des «harpes-cithares»? La classification gagnerait en cohérence si le critère de la constitution du corps de l'instrument l'emportait sur celui du matériau des cordes. Ainsi les «harpes-cithares», qu'elles soient idiocordes ou hérérocordes, pourraient être groupées dans une même catégorie. Une telle classification resterait, en outre, ouverte à des innovations de forme dues à l'introduction de nouveaux matériaux.

Richement illustrée, le livre d'Ulrich Wegner est un plaisir pour les yeux: plus de 80 photographies d'instruments de musique représentant soit des objets de la collection du *Museum für Völkerkunde*, soit des instruments en situation de jeu. Une trentaine de croquis détaillés illustrent la facture, les techniques de jeu et l'intégration des instruments dans leur contexte social et musical. Une cassette de 24 exemples musicaux, dont la plupart proviennent des archives du Musée, accompagne la présentation des instruments. Ainsi, presque toutes les catégories de cordophones sont représentées, dont un exemple assez rare d'un arc musical raclé.

Au-delà des critiques de détail que nous avons formulées, la rigueur imposée aux grandes lignes de l'ouvrage et le souci de l'auteur de supprimer les termes ambigus font de ce livre un précieux outil de travail pour qui veut s'informer à des niveaux les plus divers. Il invite à découvrir, en lisant, en regardant et en écoutant, l'univers des cordophones africains.

Susanne Fürniß

DISQUES

Quatre disques compacts et un microsillon de musique villageoise roumaine

Il était à craindre que la musique villageoise roumaine qui avait connu une renommée justifiée dans les années soixante-dix et quatre-vingt, soit à plus ou moins brève échéance reléguée aux oubliettes si elle n'entrait pas très vite sur le marché du disque compact. Voilà ce risque écarté: les Archives internationales de musique populaire (AIMP) du Musée d'ethnographie de la Ville de Genève, qui furent fondées par l'ethnomusicologue roumain Constantin Brăiloiu, viennent de rendre un hommage direct à leur fondateur en consacrant un coffret de trois disques compacts à des repiquages d'enregistrements effectués par Brăiloiu lui-même dans les années trente et quarante en Roumnaie. Le responsable actuel des AIMP, Laurent Aubert, qui est à l'origine de cette parution, vient également de publier un disque compact consacré au répertoire d'un ensemble tsigane du village de Clejani en Valachie.

Par ailleurs, l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques (ICED) de Bucarest a récemment édité un microsillon composé d'enregistrements — effectués en 1941 par Constantin Brăiloiu et Tiberiu Alexandru à Bucarest — de musiques de danse transylvaines pour petits ensembles à cordes. L'éditeur en est Tiberiu Alexandru.

Roumanie: Musique de villages (Olténie — Moldavie — Transylvanie). Coffret de trois disques compacts (ADD) accompagné d'une notice explicative rédigée par Speranţa Rădulescu et illustrée de magnifiques photographies anciennes. Références: VDE, CD 537/539, Disques VDE Gallo, CH-1407 Donneloye. Édition établie en 1988 par repiquage d'un matériel musical tiré des archives de l'ICED de Bucarest. Les enregistrements ont été réalisés de 1933 à 1943 par Constantin Brăiloiu et ses collaborateurs (notamment Tiberiu Alexandru pour les enregistrements en studio). Sélection musicale: Speranţa Rădulescu (ICED) et Laurent Aubert (AIMP).

Fruit d'une heureuse collaboration entre une Roumaine et un Suisse, tous deux ethnomusicologues, ce coffret comprend trois disques dont chacun est consacré à deux aires géoculturelles définies (village ou groupe de villages) bien localisées dans une des trois grandes provinces de Roumanie. Ainsi a pu être évité le piège de l'échantillonnage-survol des anthologies «ancienne manière» qui, le plus souvent, laissaient leurs auditeurs sur de pénibles frustrations.

A titre d'exemple, le premier disque, entièrement consacré au département de Gorj en Olténie, est subdivisé en deux parties, la première comprenant douze pièces provenant de sept villages différents, la seconde, dix enregistrées dans le seul village de Runc. Les pièces choisies sont tout à fait représentatives du répertoire: plusieurs versions de «chant long», instrumentales et vocales, diverses danses instrumentales et mélodies de danse, deux chants funèbres, un chant de noce, un récit épique chanté (ballade), la danse des *căluşari* (rite de guérison courant en Olténie).

L'auditeur a donc à sa disposition une documentation sonore quasi monographique que le texte de la notice permet de replacer dans la situation d'enregistrement et dans le contexte social. En outre, on peut suivre le sens des textes chantés, car pour chacun d'eux (à une exception près), les éditeurs ont donné une version originale en roumain, assortie d'une traduction française et anglaise.

Un souci de représentativité géoculturelle a donc présidé à la sélection des enregistrements, et c'est là l'un des principaux mérites de cette publication.

Elle en a de nombreux autres. Ainsi, pour ce qui est du montage, on perçoit, en ce qui concerne le disque consacré à Gorj (disque A), une intention sous-jacente pleine de conséquences. En effet, plusieurs versions du «chant long», que Brăiloiu appelait lui-même «à l'olténienne», sont placées à la suite l'une de l'autre: les premières (plages 1 et 2), instrumentales (cornemuse et flûte à bourdon gutturale «à la manière des bergers»), sont suivies de versions vocales (solo sans accompagnement, plages 3, 4, 5, 6). Puis vient une version «à la manière des *lăutari*»: un solo vocal féminin — précédé d'un prélude instrumental (version violonistique ornementée d'un chant long) — est superposé à un accompagnement harmonique exécuté par un *taraf* (guitare, violon, contrebasse). Un ensemble de données essentielles est ainsi mis à la disposition de l'auditeur et lui permet de saisir le processus de stratification du répertoire villageois roumain et celui de structuration de la musique des *lăutari*. C'est là d'ailleurs une problématique à laquelle Speranţa Rădulescu a consacré une partie de son bel ouvrage sur le *taraf*[1], et sur lequel elle revient ici, montage sonore à l'appui, de façon que chacun puisse s'en faire une idée par lui-même. On constate ainsi à quel point les ornements vocaux (*hăiulit*), si caractéristiques de Gorj comme de toute l'Olténie, sont proches de ceux qu'exécutent les

[1] Speranţa Rădulescu, *Taraful şi acompaniamentul armonic în muzica de joc*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1984.

Ţsărăneasca, danse de Bucovine. Photo: Archives ICED, Bucarest.

instrumentistes à la cornemuse ou à la flûte. Qui est l'imitateur de l'autre? L'instrumentiste, ou le chanteur? Sans doute y a-t-il eu va-et-vient de l'un à l'autre.

Quant à l'agencement polyphonique de l'accompagnement poly-instrumental (plage 7), il est manifestement d'une conception toute proche de celui de la cornemuse qu'on entend plage 1, car la basse du *taraf*, tout comme le bourdon oscillant de la même cornemuse, alterne systématiquement du degré fondamental à la quarte inférieure tout au long de la pièce en question. On tient là un indice de nature à accréditer l'hypothèse selon laquelle les éléments paysans auraient joué, dans la structuration du répertoire, un rôle plus déterminant que les éléments turcs et moyen-orientaux que, de toute façon, les Tsiganes n'ont pu manquer de véhiculer dans les Balkans pendant plus de cinq siècles de domination ottomane. Cela d'autant plus que le «chant long à l'olténienne» qui a servi de mélodie à nombre de récits chantés, n'est pas moins courant dans le répertoire citadin que dans celui des villages. Cependant, là encore, on se fourvoierait si l'on cherchait à expliquer l'état actuel des musiques de *lăutari* par un mouvement à sens unique des villages aux faubourgs ou des faubourgs au villages, car selon toute vraisemblance, il est le résultat de multiples emprunts réciproques et d'une synthèse complexe.

On trouvera à la plage 20 du disque A une ballade magnifiquement chantée, préludée et accompagnée. Peut-on rencontrer encore aujourd'hui de tels chanteurs? Un enregistrement tout à fait semblable à celui-ci a été effectué en

Valachie par Bernard Lortat-Jacob et moi-même en 1981, qui n'a pu être publié pour des raisons purement techniques. Cela veut dire que cinquante années après les enquêtes de Brăiloiu, la tradition qu'on croyait déjà mourante à l'époque s'est conservée. Cela va-t-il durer? En tout cas, on ne peut que se réjouir de voir gravée une pareille merveille sur un support réputé inusable.

De fort belles plages sont consacrées à un genre qu'on assimile parfois au «chant long» bien qu'il s'en écarte sensiblement: la *doina* de Bucovine (Moldavie du nord), disque B. Les textes de ces *doine*, qu'on a intérêt à suivre en écoutant la musique, véhiculent une mélancolie spécifique à laquelle la mélodie donne une qualité toute particulière. On ne peut s'empêcher de songer au *Voyage d'hiver* de Müller et Schubert pour ce qui est des moyens expressifs mis en œuvre. On est donc de ce point de vue en présence d'un genre qui, bien qu'exclusivement oral et paysan, relève peut-être plus du *lied* romantique que des musiques vocales dont l'ethnomusicologie se préoccupe en priorité, mais il eût été dommage pour une telle raison de l'écarter de la sélection. On ne peut donc que se réjouir, une fois de plus, que les co-éditeurs aient jugé bon de lui consacrer une bonne dizaine de plages.

Des *doine* tout à fait semblables ont été enregistrées en 1969 par l'auteur en Bucovine. L'excellente femme qui les a chantées se souvenait alors parfaitement du passage de Brăiloiu dans son village et racontait qu'il lui avait été proposé à cette occasion d'aller à Bucarest pour essayer de se lancer comme professionnelle, ce à quoi elle s'était refusée.

Comme le précise Laurent Aubert, l'intérêt primordial du disque C consacré à la Transylvanie est de fournir pour la première fois aux lecteurs assidus de l'œuvre complète de Brăiloiu — et surtout de sa célèbre monographie sur le répertoire du village de Drăguş[2] — une illustration sonore abondante. Dix-neuf plages permettent, en effet, de se faire une idée assez précise de la constitution du répertoire de Drăguş. On y trouvera plusieurs sortes de chansons lyriques (qu'il est parfois difficiles de distinguer des *doine*), une très belle berceuse, toutes sortes de cris scandés pendant la cérémonie nuptiale ou pendant la danse (*strigături*), des chants de noce, des chants funèbres, un chant de moisson, un chant de quête des coutumes de Noël (*colindă*, genre qui a inspiré à Bartók sa *Cantate profane*), et diverses danses instrumentales pour clarinette seule ou pour ensemble à corde.

Dans l'ensemble comme dans le détail, ce coffret est une fort belle réalisation. Il s'adresse tant aux spécialistes qu'au grand public. Il est à recommander à tous ceux qui n'ont pu connaître de la musique traditionnelle roumaine que la face «folklorisée» que Marcel Cellier et Gheorghe Zamfir ont éclairée pendant des années avec trop de complaisance. Il complète — sans en oblitérer en aucune façon la valeur — les trois microsillons publiés dans la Collection

---

[2] Constantin Brăiloiu, *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguş* (Roumanie), 1929-1932. Paris: Institut universitaire roumain Charles 1er, 1960.

CNRS/Musée de l'Homme par Le Chant du Monde — Harmonia Mundi (1985, Paris), et l'on ne peut que se réjouir de cet enrichissement.

***Roumanie: Musique des Tsiganes de Valachie — Le* taraf *de Clejani*.** Un disque compact ADD publié sous le triple label Radio Télévision de la Suisse romande (RTSR), Archives internationales de musique populaire (AIMP, Genève) et OCORA Radio France. Distributeur Harmonia Mundi, Paris, février 1988. Enregistrement réalisé le 8 décembre 1986 dans le studio de l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques (ICED) à Bucarest. Réalisation: Laurent Aubert, Thierry Fischer. Texte de présentation: Laurent Aubert. Conseiller scientifique: Speranţa Rădulescu. Prise de son: Thierry Fischer.

Mis à part les repiquages dont il vient d'être question plus haut, et sauf erreur de ma part, c'est là le premier disque compact de musique roumaine paru à ce jour. C'est également la première fois qu'un disque longue durée est entièrement consacré au répertoire d'un *taraf* de village.

Il a fallu bien évidemment procéder à un choix, vu que les Tsiganes roumains ne peuvent être reconnus comme professionnels que s'ils sont capables de jouer plusieurs heures consécutives lors de noces qui peuvent durer jusqu'à trois jours. Ce choix a été judicieux. Quatre plages sont consacrées à de la musique vocale, le plus souvent préludée, interludée ou postludée par diverses pièces instrumentales de type «chant long» ou «mélodies de danse», et une plage à de la musique de danse. Le tout forme un ensemble d'une belle cohérence.

Bien que les enregistrements aient été faits en studio, on se sent vraiment transporté dans une atmosphère de fête. Les musiciens sont des professionnels aussi à l'aise en studio que sur scène (comme on a pu s'en rendre compte lors de leurs récents passages à Paris et à Genève), et rien ne peut les empêcher de «chauffer». Le plaisir d'écoute est donc fort grand.

La prise de son est d'excellente qualité, ce qui ne fait qu'accroître l'extase. L'equilibre entre les diverses parties (solo/accompagnement polyinstrumental) est magnifique: on entend merveilleusement bien chaque instrument séparément, et l'ensemble sonne admirablement.

La notice très clairement rédigée fournit à l'auditeur des informations fondamentales sur la vie musicale du village de Clejani. Il est donc indispensable de la lire attentivement avant toute audition, si l'on veut se trouver dans les meilleures conditions d'écoute. Il est de la plus haute importance, en effet, pour apprécier ce disque à sa juste valeur, de savoir qu'il existe en Roumanie deux catégories de musiques de professionnels à laquelle celle des *lăutari* de Clejani n'appartient pas: la musique «folklorisée» ou «normalisée» (celle qui a été la plus «exportée» et qui est donc la plus connue), et la musique tsigane des faubourgs urbains (elle aussi assez bien connue). La musique des *lăutari* de village n'est donc pas celle à laquelle on accède le plus facilement lorsqu'on visite le pays en touriste.

Le *taraf* de Clejani. Photo: Pîrvu Emanuel, 1983.

Transylvanian Harmonies. Performers in the Past. Un microsillon (33 tours, 30 cm) d'enregistrements effectués en 1941 par Constantin Brăiloiu et Tiberiu Alexandru à Bucarest. Publication de l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques (ICED) de Bucarest, sous la responsabilité éditoriale de Tiberiu Alexandru. Notice rédigée par Tiberiu Alexandru. The National Collection of Folklore, Disque ELECTRECORD, EPE 003319, Bucarest, 1984.

Ce très beau disque devrait éveiller l'intérêt de tous ceux qui sont sensibles aux sonorités de l'ensemble à cordes. Il plongera aussi dans l'amertume ceux qui savent que la musique transylvaine est menacée d'extinction depuis la décision récente prise par le chef de l'État roumain de détruire un village sur deux et de regrouper les habitants ainsi délogés dans des complexes agro-industriels urbanisés.

L'intention explicite de Tiberiu Alexandru a été de mettre en évidence un art de l'harmonisation propre aux lăutari des villages transylvains. Les ensembles à cordes transylvains sont, en effet, constitués d'un violon conducteur et d'une section d'accompagnement utilisant une contrebasse et un alto «préparé» appelé *contra* ou *braci* (de l'allemand *Bratsche*, «alto»). Cet alto (parfois remplacé par un violon ou deux) n'est pas monté ni accordé comme un alto classique. Il n'a que trois cordes (*sol/ré/la*), et son chevalet est rectiligne

au lieu d'être courbe. Le musicien ne l'utilise que pour exécuter un accompagnement continu en accords de trois sons, le solo étant réservé exclusivement au violon. L'enchaînement des accords ainsi joués en synchronie avec la contrebasse est soumis à des contraintes instrumentales qui donnent à l'harmonie une couleur très spécifique. C'est avant tout de la musique de danse qui est jouée dans le cadre de ces ensembles transylvains.

Jacques Bouët

Deux disques de musique peul

Guinée: les Peuls du Wassolon — la danse des chasseurs. Enregistrements: Patrick Larue; textes, traduction et commentaires: Patricia Pailleaud, Daniela Langer et Abdoulaye Diarra. 1 CD (DDD) OCORA C 558679, 1987. En co-édition avec Les Films du Village.

Nomades du désert: les Peulhs du Niger. Enregistrements, textes et production: Roselyne François et Manuel Gomes. 1 CD Playa Sound PS 65009, [1987].

Ces deux disques, publiés en 1987, ont un seul point commun, qui justifie d'ailleurs ce compte rendu: ils illustrent, chacun à sa manière, la diversité de l'univers musical d'une ethnie dispersée du Sénégal au Lac Tchad, en majorité dans la frange sahélienne de l'Afrique de l'ouest. Parmi les groupes peuls, seuls quelques-uns sont restés nomades. C'est le cas des Wodaabe du Niger. Les autres se sont petit à petit assimilés à des degrés divers aux populations sédentaires dont ils ont adopté certains traits culturels, notamment la musique.

La musique des chasseurs-griots peuls du Wassolon (nord-est de la Guinée) ne semble pas se distinguer de celle des Malinké dont ils ont adopté la langue. Comme le précise le texte accompagnant le disque, et même si l'usage demeure de les appeler «Peuls du Wassolon», leurs origines restent obscures et, dans cet état d'incertitude, on peut se demander s'il n'aurait pas été plus judicieux d'attribuer le nom de Malinké à cette population, comme l'ont fait Gilbert Rouget pour ses enregistrements de 1952[1] et Michel de Lannoy dans son disque consacré aux Sénoufo[2]. Il est probable qu'actuellement, le qualificatif «Peul» constitue un meilleur argument de vente que celui de «Malinké».

Les dix plages du disque sont entièrement consacrées à des chants de griots qui s'accompagnent sur de grandes harpe-luths (de type *kora*) à six cordes réparties sur deux plans parallèles (3 + 3). Cet instrument, appelé *bourounouba*, joue un *ostinato* mélodico-rythmique en compagnie d'instruments idiophones tels que le racleur métallique *karanyan*, des hochets de nature indéterminée et du bruissement métallique permanent entretenu par le vibrateur fiché dans le manche de l'instrument et que les auteurs appellent «un vacarme délicatement maîtrisé» (p. 4). Parfois, cette combinaison résulte en un subtil mélange de rythmes binaires et ternaires. Le chanteur soliste alterne voix de tête et récitatifs lorsqu'il énumère, sur un débit extrêmement rapide, les noms de chasseurs ou de forgerons célèbres. Il est parfois remplacé par le son fluet d'un sifflet de chasse *simbon* qui intervient hors de toute contrainte rythmique. Le chœur, apparemment constitué de trois autres chanteurs-instrumentistes, lui

---

[1] Musique d'Afrique occidentale, Vogue LDM 30116, A6: «Chant pour la danse des chasseurs» et *Musique malinké - Guinée*, Vogue LDM 20113, B6: «Chant pour la danse des chasseurs».

[2] *Côte d'Ivoire, Sénoufo: musique des funérailles fodonon*. 1 disque 33 t. 30 cm, Le Chant du Monde LDX 74838, Coll. du Musée de l'Homme/CNRS, 1984, B4: «Musique de chasseurs malinké».

répond à l'unisson et souligne certaines de ses phrases par des interpellations exaltées. S'y adjoignent à l'occasion les voix de jeunes filles, notamment durant les séquences de danse.

La traduction des chants figure en partie sur la brochure du disque avec quelques explications: il s'agit de louanges et de récits sur le monde mythique des animaux et des chasseurs. A part l'illustration de couverture, qui présente deux griots anonymes et leur instrument, la brochure contient encore quelques photos, non légendées et sans rapport avec le contenu du disque, notamment de tambourinaires et de danses de jeunes filles, ce qui laisse supposer que les tambours font aussi partie de cette musique de chasseurs,

La qualité des enregistrements, effectués à l'aide de matériel numérique, est irréprochable (DDD). Toutefois, le souci de ne pas séparer les plages par des silences a peut-être conduit les auteurs à une certaine artificialité que trahit parfois un montage approximatif. C'est le cas entre les plages 1 et 2, 4 et 5, 9 et 10. Par ailleurs, la plage 10 présente un défaut de montage à 0'25''.

Malgré le «coup de foudre» (p. 3) des auteurs du disque et leur louable intention de respecter l'unité de la musique des chasseurs wassolonké qui «s'impose grâce à l'exquise répétitivité de leurs chants» (id.), on peut regretter qu'ils n'aient pas réservé une place à une autre forme musicale de ce groupe. Il est, certes, tout aussi louable de leur part d'avoir délibérément renoncé à présenter une mosaïque d'exemples musicaux, toujours frustrants par leur brièveté. D'un autre côté, il est évident que jamais un disque, si long soit-il, ne parviendra à restituer l'intégralité d'une forme musicale. Si les cinq premières plages de ce compact sont suffisamment riches en variations de formules mélodico-rythmiques pour captiver le profane, la seule lecture des traductions ne saurait suffire à tenir en haleine l'auditeur pendant les 68 minutes que durent les dix chants dont la tonalité ne varie pratiquement pas. Ou alors, il suffit tout simplement de se laisser bercer par cette répétitivité et cette continuité, bref, davantage «entendre» qu'«écouter».

Contrairement aux Peuls du Wassolon, les Wodaabe du Niger (appelés abusivement bororos) sont des nomades qui se déplacent par petits groupes tout au long de l'année avec leurs troupeaux de zébus à longues cornes *bororodji*, à la recherche de pâturages favorables. On les rencontre fréquemment aux marchés de brousse où ils viennent troquer leurs produits laitiers contre des céréales, ou tout simplement se retrouver de manière informelle entre classes d'âge pour échanger les nouvelles, danser et chanter. A chaque hivernage (saison des pluies: juillet-août), les différents groupes se réunissent et organisent de grandes fêtes de retrouvailles au cours desquelles ils réaffirment par la danse leur identité communautaire. C'est aussi à cette occasion que se pratiquent les échanges matrimoniaux entre lignages.

Le disque dont il est question ici nous offre un échantillon des types de chants d'hommes et de femmes exécutés au cours de ces danses de séduction, tout en nous donnant un aperçu de la vie rurale et de la modeste musique instrumentale de ces pasteurs nomades.

L'intérêt des chants wodaabe réside dans leur polyphonie, qui les distingue de tous les autres chants collectifs sahéliens. Comme l'a décrit Zygmunt Estreicher[3] (auquel les auteurs ont vraisemblablement emprunté quelques lignes), le mécanisme de cette polyphonie «résulte du concours de trois procédés: le chant simultané de deux variantes d'une même mélodie [...], l'empiètement de deux phrases consécutives de la mélodie l'une sur l'autre (tuilage) [...]; enfin la répartition des degrés consécutifs d'une mélodie entre plusieurs voix qui, au lieu de se relayer simplement, s'attardent chacune sur son degré» (p. 74). Cette technique particulièrement complexe, qui laisse croire à la présence d'un bourdon, est illustrée sur cinq des quinze plages du disque (2, 6, 7, 9, 15), alors que trois autres documents (1, 4, 13) nous livrent des versions solistes de ces mêmes chants, isolant ainsi la partie du «coryphée» dont le choeur reprend les derniers mots de chaque phrase. Trois exemples de choeurs de jeunes filles (5, 8, 10), à caractère responsorial plus conventionnel, complètent cet échantillonnage de musique vocale.

Les rares instruments de musique caractéristiques de la vie nomade pastorale sont représentés par la flûte (11), appelée *cecerou* (terme probablement apparenté à la *tasinsikh* des bergers touaregs ou à la *sarewa* des Haoussa), qui est un tuyau à quatre trous (et non cinq ou six), à embouchure simple, tenu obliquement (et non droit), dont la sonorité et le jeu ne la différencie pas de celle des Touaregs; par le chalumeau ou la clarinette (et non hautbois) *odiliarou* (3), fait d'une tige de mil et dont l'embouchure est constituée d'une anche partiellement découpée dans l'écorce même de la tige. A noter que, chez les éleveurs nomades, la flûte est en général jouée par les gardiens de vaches, alors que le chalumeau est plutôt un instrument d'enfant également consacré au gardiennage des moutons. Le troisième instrument est un arc musical à calebasse *kitimggama* dont l'extrait qui nous est offert (14) n'est malheureusement pas très convaincant. Il est vraisemblable que cet instrument a été emprunté aux populations sédentaires, à l'instar du *fadengama* des Touaregs. La vie des bergers est encore illustrée par un exemple d'appels au bétail d'un jeune berger (12).

Comme ils le précisent dans une autre publication[4], les auteurs sont journalistes, reporters-photographes et auteurs-conférenciers. En outre, ils ont longuement partagé la vie des Wodaabe et appris leur langue. Malgré ces atouts, il faut malheureusement déplorer le manque d'informations sur les enregistrements, ainsi que plusieurs lacunes ou erreurs. Tout d'abord, précisons que ces Wodaabe ne vivent pas dans le désert, comme le laisse supposer le titre, mais dans une zone aride appelée «steppe arbustive clairsemée» par les géographes; ensuite, que la graphie peulh (avec un «h») a été abandonnée depuis longtemps;

---

[3] Zygmunt Estreicher: «Chants et rythmes de la danse d'hommes bororo», *Bulletin de la Société neuchâteloise de géographie* 51(5), 1954-55: 57-93.

[4] MALIKI Angelo, FRANÇOIS Roselyne et GOMES Manuel: *Nomades peuls*. Paris: L'Harmattan, 1988. 72 p.

de plus, que tous les Peuls du Niger ne sont pas nomades; et enfin qu'en anglais, «Peuls» se traduit par «Fulani». On aurait souhaité davantage de précisions sur les danses comme le «ruumi», le «yake» et le «gerewol»: leur déroulement et leur hiérarchie, ainsi qu'une traduction, au moins partielle, des textes chantés; on manque aussi d'informations sur l'identité des lignages et des clans rencontrés et enregistrés. Par ailleurs, il semble qu'il y ait quelques confusions dans l'intitulé des chants: le chant 6 «Lelore» n'est-il pas «Barka morada» (7), qui lui-même est peut-être un «ummalee» (2)? Et le «Chant de Djaoma», n'est-il pas aussi un chant de «ruumi» ou un «Lelore»? Même si les publications n'abondent pas sur la musique des Wodaabe, on aurait pu s'attendre à plus de rigueur de la part de journalistes qui ont partagé la vie de ce groupe.

La qualité des enregistrements (analogiques ou numériques?) est satisfaisante, à part l'effet de «compression» audible lors des battements de mains dans la plage 2 et provoqué sans doute par un enregistrement sur «automatique».

Mais c'est surtout le montage qui a été négligé: un bon tiers des plages (1, 5, 6, 7, 9, 15) débutent ou finissent brutalement, au beau milieu de l'enregistrement. C'est aussi le cas pour les chants de jeunes filles, qui se succèdent abruptement sur la plage 10, entrecoupés de dialogues.

Bref, ces magnifiques chants wodaabe méritent mieux que la désinvolture avec laquelle ce CD a été publié.

François Borel

Cuba — Les danses des dieux. Musiques de cultes et fêtes afro-cubains. Enregistré *in situ* par Herman C. Vuylsteke. Paris: OCORA, 1988.

Les musiques rituelles noires se sont généralement mieux conservées à Cuba que dans beaucoup d'autres pays du Nouveau Monde, et cet enregistrement — premier compact de musique cubaine, à ma connaissance — nous offre un échantillonnage des musiques des principaux groupes ethniques d'origine africaine, dont les liturgies ont survécu dans l'île. Sont également inclues deux *rumbas*: un *guaguancó* et une *columbia*. Ensemble de danses et de musiques profanes, la *rumba* descend notamment, sur le plan chorégraphique, de danses bantoues dont la *yuka*, danse de fertilité, et la *makuta*, danse de guerre.

Les plages consacrées au culte *arará* (déformation du *rada* dahoméen) et au culte vaudou de Cuba me semblent particulièrement intéressantes, car il n'en existe pratiquement pas d'enregistrements, alors qu'on en trouve plusieurs des *tumbas francesas*, groupes également d'origine haïtienne de la région d'Oriente, mais dont la musique n'est pas religieuse. La comparaison entre la musique *arará* de Cuba et celle du vaudou haïtien s'avérera certainement riche d'enseigmements pour les ethnomusicologues.

Si la qualité technique des enregistrements est excellente, la notice explicative est malheureusement truffée de fautes d'orthographe, de lourdeurs et d'inexactitudes. Les nombreuses maladresses de français auraient, me semble-t-il, facilement pu être corrigées par un éditeur. De nombreux mots, *Rumba* par exemple, sont écrits avec une lettre majuscule, alors que cela ne se justifie pas. Et si l'on décide d'adopter l'orthographe espagnole des mots africains, comme Vuylsteke le fait par exemple pour *iremé*, il convient alors d'écrire *lucumí* (et non *lucumies*), *arará* (et non *Ararâ*), *carabalí* (et non *carabali*), Ogún, et non *Oggun, Eleguá,* et non *Ellegua, yá*, et non *yà*, etc.

Voici, enfin, quelques exemples d'erreurs factuelles: les couleurs d'Oggún (dont l'avatar chrétien est saint Pierre et non saint Jean-Baptiste), sont le vert et le noir, non pas le rouge qui est la couleur de Changó. Un peu plus loin nous lisons: «cela explique pourquoi les croyants Lucumies ou Palo-Monte sont souvent membres de plusieurs confréries et qu'ils visitent assidûment les églises catholiques». Les églises catholiques, ou autres, sont loin de pulluler dans la Cuba d'aujourd'hui, et ceux qui s'adonnent ouvertement à l'«opium du peuple» sont loin d'entrer dans les bonnes grâces du Parti. D'autre part, la *santería* ayant récupéré (en les transposant sur un autre registre) des éléments de christianisme, elle se suffit souvent à elle-même, et il n'est pas rare de voir, sur les autels de *santeros*, la Vierge Marie voisiner avec les offrandes aux dieux yorubas.

Nous lisons un peu plus loin: «nous avons voulu illustrer la danse populaire par excellence, la Rumba, par deux exemples, qui se rattachent plus ou moins directement aux cultes africains, via les Tambors yuka et la danse des Iremés de l'association secrète Abakwa». Une poule retrouverait difficilement ses petits dans cet imbroglio. Si, comme nous l'avons mentionné plus haut, des

éléments chorégraphiques de la *yuka* sont passés dans certaines formes de *rumba*, notamment, en ce qui concerne le *guaguancó*, le *vacunao*, ou mouvement pelvique, la musique des *tambores* (et non pas *tambors*) de *yuka* diffère de celle de la *rumba*. Quant aux *iremés* des Abakwa (les Abakwa ne sont pas une association secrète mais un groupe ethnique originaire du sud du Nigeria, qui s'est constitué en plusieurs confréries secrètes, et les *iremés*, qui existent encore du côté africain sont des figures costumées et masquées représentant les ancêtres), leurs danses sont, elles aussi, distinctes de la *rumba*, bien que certains mouvements de danses abakwa se soient parfois glissés dans la *rumba columbia*.

Nous lisons encore: «malgré certaines différences, entre autres dues aux idiomes employés, il y a une grande unité de style: polyrythmies, polytimbres des percussions et alternance des chants soliste-choeur». Différences et unité de style entre quoi et quoi? Vuylsteke ne le précise pas. Je passe sur d'autres zones d'ombre et inexactitudes pour en venir à la *rumba*. Là encore, l'orthographe défaille: *Guanabocoa* au lieu de *Guanabacoa*, «cajot» au lieu de «cageot». Quant à *cascara* (qui s'écrit *cáscara*), le mot ne désigne en aucun cas un musicien mais un rythme, joué avec une baguette, soit sur le côté d'un tambour ou sur un autre instrument dans le *guaguancó*, soit joué avec la main droite aux timbales, tandis que la main gauche marque la *clave*.

On lit enfin: «des nombreuses anciennes formes de la rumba comme jiribilla, palatino, resedà, Mamà'buela, manunga et même yambu, aucune n'a survécu en dehors du théâtre». Si le *yambú* n'est pas fréquemment dansé, on le joue non seulement à Cuba mais à New York, où l'interprètent des percussionnistes tels que l'Américain Gene Golden ou Jerry González, d'origine portoricaine.

Que les faiblesses de la notice explicative ne découragent cependant pas les auditeurs d'acquérir ce compact: les musiques afro-cubaines sont parmi les plus fascinantes du monde noir. Ce compact, présenté de manière élégante et sobre, perpétue la qualité de la collection OCORA telle que l'a conçue Pierre Toureille.

Isabelle Leymarie

AUTEURS

Desidério AYTAI, ingénieur et ethnologue d'origine hongroise, vit au Brésil depuis 1948. Il est professeur émérite d'ethnologie à la *Pontífica Universidade Católica* de Campinas. Il a entrepris une vingtaine de missions de recherches, notamment chez les Indiens Xavante, Karaja, Bororo, Pareci, Nambikuara, Sararê, Galera, Mamaindê et Guaraní. Il est l'auteur d'une soixantaine de publications scientifiques dans les domaines de l'ethnologie et de l'archéologie, entre autres.

Brigitte BACHMANN-GEISER a étudié la musicologie, l'histoire de l'art et la littérature allemande moderne aux universités de Berne et Tübingen. Par sa thèse de doctorat intitulée *Studien zur Frühgeschichte der Violine* (Berne, 1974), et en effectuant des stages dans le cadre de la collection d'instruments du *Germanische Nationalmuseum* de Nuremberg et du *Musikmuseet* de Stockholm, elle s'est spécialisée dans le domaine de l'organologie générale. De 1971 à 1977, elle a rassemblé les matériaux pour la rédaction du chapitre consacré à la Suisse du *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente* (Leipzig et Zurich, 1981). Depuis, elle s'est vouée à son domaine de spécialisation, la musique populaire suisse, en organisant des expositions et en publiant des disques et des livres. En 1983, elle a reçu le prix international *Premio Pitrè-Città di Palermo* couronnant des recherches dans le domaine des traditions populaires et, en 1988, elle a été élue directrice scientifique du *Schweizerische Museum und Institut für Volksmusik und Musikinstrumente* à Burgdorf.

Annie BÉLIS est agrégée de Lettres classiques, ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Jeunes filles, ancien membre de l'École française d'Athènes. Elle étudie depuis plus de dix ans la musique grecque antique sous ses trois aspects principaux: la théorie musicale, la notation, et les instruments de musique; outre une trentaine d'articles, elle a écrit deux ouvrages: *Aristoxène de Tarente et Aristote: le Traité d'Harmonique*, qui a reçu la Médaille Georges Perrot de l'Académie des Inscriptions, et *Les Hymnes delphiques à Apollon.*

Étude épigraphique et musicologique (sous presse). Son Doctorat d'État est consacré à l'*aulos* grec des origines à l'époque romaine. Elle est aujourd'hui chercheur au CNRS.

François BOREL est Chargé de cours en ethnomusicologie à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel et collaborateur scientifique au Musée d'ethnographie de Neuchâtel (Collection d'instruments de musique et Archives sonores). Depuis 1973, il a participé à plusieurs missions de recherche sur la musique des Touaregs du Niger et sur celle des Gun et des Fon du Bénin.

Luc BRETON s'est perfectionné, parallèlement à ses études de chimie à l'École polytechnique fédérale de Lausanne, dans la lutherie et l'archeterie, avec plusieurs luthiers et archetiers français. Il s'est spécialisé dans la facture du luth et dans la restauration et la facture d'archets anciens et modernes. Il enseigne l'organologie au Conservatoire de Lausanne.

Anne CAUFRIEZ est Conservatrice de la section d'ethnomusicologie du Musée instrumental de Bruxelles depuis 1974. Après avoir fait des études de musicologie à l'Université Libre de Bruxelles, elle s'est formée dans le domaine des musiques traditionnelles à Paris. Docteur en ethnomusicologie de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris (1982) et membre de l'Équipe de Recherche en ethnomusicologie du CNRS (E.R. N° 165 — Musée de l'Homme à Paris), elle s'est spécialisée dans le domaine de la musique paysanne du Portugal. Elle a effectué plusieurs missions de recherche dans la province du Trás-os-Montes et dans l'archipel de Madère (île de Porto Santo). Ces missions ont donné lieu à une douzaine d'articles et à la publication d'un disque dans la collection OCORA de Radio France (1980). Elle a également réalisé de nombreuses émissions pour les chaînes de radio européennes, dont France Culture et la Radio suisse romande. Elle prépare actuellement la publication d'un livre sur la ballade du nord-est du Portugal.

Nur DERVIŞ, née à Istanbul, a fait des études de philosophie et de lettres avant de collaborer à différents périodiques turcs en tant que journaliste littéraire et musicale. Aujourd'hui établie à Genève, elle travaille comme interprète et enseignante, tout en poursuivant son activité journalistique.

Geneviève DOURNON, après avoir collaboré de 1964 à 1967 à la création du Musée national Barthélémy Boganda à Bangui (Centrafrique), est entrée en 1967 au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme de Paris, fondé par André Schaeffner. Elle y est plus particulièrement chargée des collections qui réunissent aujourd'hui plus de 7000 instruments de musique. Elle a contribué à leur accroissement grâce à des recherches effectuées au Rajasthan et au Madhya Pradesh au cours de missions sur le terrain, qui ont fourni également la matière de plusieurs publications discographiques. Elle participe depuis dix ans à l'enseigement d'ethnomusicologie dispensé à l'Université de

Paris X-Nanterre par l'Équipe de recherche 165 du CNRS. En 1985, Maître de conférences, elle inaugure le Salon de Musique du Musée de l'Homme et succède à Gilbert Rouget à la tête du Département d'ethnomusicologie.

Luis FERNANDEZ est musicien et a toujours été intéressé par les musiques populaires. Il voyage en Amérique latine depuis 1977 et a réalisé de nombreux séjours chez les Indiens d'Amazonie, au Brésil central, dont il a rapporté, entre autres, une série d'enregistrements musicaux. Depuis 1987, il a commencé à étudier et à enregistrer la musique et les danses populaires du Mato Grosso Nord, en particulier les danses en rapport avec la *viola de cocho* décrite dans le présent volume. Actuellement, il poursuit ses recherches dans ce domaine.

Jos GANSEMANS dirige le Service d'ethnomusicologie et le Centre ethnomusicologique Paul Collaer au Musée royal de l'Afrique centrale (Tervuren, Belgique). Son domaine de recherche se concentre sur la musique traditionnelle et les instruments de musique de l'Afrique centrale (Zaïre, Rwanda) et des Caraïbes (Aruba, Bonaire, Curaçao) où il a entrepris plusieurs missions de recherche.

Mireille HELFFER, Directeur de recherches au CNRS, est responsable de l'Équipe de recherche *Études d'ethnomusicologie* (E.R. 165 du CNRS) qui est abritée au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, Paris. Elle est chargée de mission à la Section Musicale du Musée Guimet et enseigne l'ethnomusicologie des pays himalayens à l'Université de Paris X-Nanterre. Après avoir étudié le répertoire des castes de musiciens du Népal et avoir rédigé un doctorat d'ethnomusicologie sur le chant de l'épopée tibétaine de Ge-sar, elle a abordé les problèmes relatifs aux musiques rituelles tibétaines et s'intéresse particulièrement aux notations utilisées pour la conservation de ce répertoire. Elle a réalisé de nombreuses missions de terrain au Népal, au Ladakh et parmi les communautés tibétaines réfugiées en Inde. Elle termine actuellement la rédaction d'un ouvrage sur la place des instruments de musique dans les traditions religieuses au Tibet.

Georges LINDENMEYER vit en Inde depuis 1979. Violoniste, il étudie la musique carnatique (Inde du Sud) avec V. Lakshminarayana Iyer, le père et gourou de L. Subramaniam et de L. Shankar. Depuis 1983, il est aussi l'élève de V.G. Jog, le maître du violon hindousthani (Inde du Nord). Depuis le départ de V. Lakshminarayana pour les États-Unis, il se consacre à la musique hindousthanie. En 1984, il rencontre le luthier André Sakellarides, à qui il présente V.G. Jog et L. Subramaniam. Il joue lui-même du violon-*javārī* depuis 1984. Il a eu l'occasion de jouer avec le chanteur pakistanais Salamat Ali Khan lors de concerts en France et en Angleterre, et il accompagne régulièrement V.G. Jog dans ses concerts en Inde et en Europe.

Don NILES est diplômé de l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA). En tant qu'ethnomusicologue, il est attaché depuis 1979 à l'*Institute of Papua New Guinea Studies*. Parmi ses publications, on peut signaler *Papua New Guinea Music Collection*, un recueil d'enregistrements et de documents portant sur plus de 300 exemples musicaux de Papouasie-Nouvelle-Guinée.

François PICARD, etnomusicologue et sinologue, a étudié auprès du professeur Tràn Van Khê au Centre d'étude des musiques orientales et à l'École des Hautes Etudes en Sciences sociales à Paris. Compositeur, diplômé d'électroacoustique, il a travaillé dix ans pour le théâtre, tout en pratiquant les musiques les plus diverses: Moyen Age, free, fanfare, contemporain, gamelan. Après un séjour d'un an en Chine au Conservatoire de Shanghaï et sur le terrain, il se spécialise dans l'étude des musiques bouddhiques chinoises. Il a réalisé de nombreuses émissions pour France Musique et France Culture. Il est producteur du magazine *La mémoire vive* sur France Musique et enseigne la musique chinoise à l'Université de Paris IV-Sorbonne. Il termine un doctorat sous la direction de Iannis Xenakis.

Lucie RAULT-LEYRAT a étudié le chinois à l'École des Langues Orientales à Paris, et l'ethnologie au Laboratoire d'ethnologie de Paris X-Nanterre. Durant une mission à Formose et au Japon, elle s'est occupée à enquêter sur la lutherie, à recueillir des documents sonores auprès des minorités non Han, tout en suivant des cours de peinture et de calligraphie chinoises à l'École des Beaux-Arts de Taipei. Après la soutenance de sa thèse de doctorat sur la cithare *zheng*, elle est devenue chargée de cours à Nanterre et assistante à l'École pratique des Hautes Etudes (V^{e} section, sciences religieuses). Elle a entrepris une série de voyages en Asie et séjourné en Thaïlande. Puis elle est devenu chargée de cours en ethnomusicologie du monde chinois à Nanterre. Elle mène, parallèlement à des activités de peinture, des recherches dans le domaine de la musique chinoise, ainsi que sur les croyances et religions chinoises. Après *La cithare chinoise zheng* (Éd. Léopard d'Or, 1987), elle prépare une étude sur les représentations musicales de Dunhuang et, d'autre part, sur un hymnaire manichéen chinois.

Bell YUNG est titulaire d'un doctorat en physique du *Massachusetts Institute of Technology* et d'un doctorat en sciences musicales de l'Université de Harvard. Il a enseigné à l'Université de Cornell, à l'Université chinoise de Hongkong, et il est maintenant *Associate professor* de musique à l'Université de Pittsburgh. Il est l'auteur de *Cantonese opera: performance as creative process* (Cambridge University Press, 1989) et a contribué aux journaux suivants: *Ethnomusicology*, *Journal of the American Musicological Society*, *Chinoperl Papers*, *The Journal of Asian Studies*, *Asian Music*, *Yearbook for Traditional Music*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* et à de nombreux journaux de musique en Chine. Ses travaux en cours comprennent *Music of the seven-string zither of China: the Shengi Mipu Collection of 1425*, qui paraîtra aux A-R Editions, Inc.

Revue Musicale
de Suisse romande

Elle vous est destinée

La Revue Musicale de Suisse Romande, dirigée par Roger Boss, rédacteur en chef, s'adresse aux musiciens et à ceux qui aiment la musique.

Vous pouvez y lire:

— des articles spécialisés que vous ne trouverez pas ailleurs;

— des nouvelles de Suisse et de l'étranger;

— une critique de disques tenue par Jacques Viret, professeur;

— une chronique des livres musicaux rédigée par des connaisseurs.

Elle paraît 4 x par an en cahiers de 64 pages illustrées, au format de 15,5 x 22 cm., le 1er mars, 1er juin, 1er septembre, 1er décembre.

Prix de l'abonnement annuel: Fr. 27.—.

Numéros-spécimens remis gratuitement sur demande.

Case postale 3074, 1400 Yverdon-les-Bains, tél. 024/21 26 06.

ARCHIVES INTERNATIONALES DE MUSIQUE POPULAIRE (A.I.M.P.)

Musée d'ethnographie — Genève

65-67, boulevard Carl-Vogt — CH-1205 Genève
Fondateur: Constantin Brăiloiu
Secrétaire général: Laurent Aubert

Les A.I.M.P. ont été fondées par Constantin Brăiloiu en 1944 dans le cadre du Musée d'ethnographie de Genève. Elles se consacrent à la collecte, à l'archivage et à la diffusion de documents sonores à caractère ethnomusicologique. Depuis 1984, elles publient des disques de musiques traditionnelles, microsillons et compacts, en collaboration avec deux maisons d'édition: la firme suisse VDE-GALLO, et la Collection OCORA/Radio France.

NOUVEAUTÉS 1989

AIMP XII
1 CD VDE-552

GRÈCE: CHANSONS ET DANSES POPULAIRES
Collection Samuel Baud-Bovy

Enregistrements réalisés par Samuel Baud-Bovy et ses collaborateurs de 1930 à 1959 dans différentes régions de Grèce continentale et insulaire.
Disque compact comportant un livret bilingue (français/anglais) illustré, avec paroles des chansons et références à l'oeuvre écrite de Samuel Baud-Bovy.

Texte de Lambros Liávas.

Grèce insulaire: Dodécanèse, Crète
Grèce continentale: Épire, Thessalie, Roumélie, Thrace.

AIMP XIII
1 CD VDE-553

NÉPAL: MUSIQUE DE FÊTE CHEZ LES NEWAR

Enregistrements réalisés en 1952 par Marguerite Lobsiger-Dellenbach et en 1973 par Laurent Aubert dans la Vallée de Katmandou.

Disque compact comportant un livret bilingue (français/anglais) illustré.

Texte de Laurent Aubert.

Musique du cycle annuel newar.
Musiciens Jyăpu, Jogi, Kāhābŭjā et Gāine.

AIMP XIV-XV **BRÉSIL CENTRAL: CHANTS ET DANSES DES INDIENS KAIAPÓ**

2 CD VDE 554-555

Enregistrements réalisés par René Fuerst et Georges Love chez les Kaiapó-Xikrin, par Gustaaf Verswijver et Pascal Rosseels chez les Kaiapó-Mekrãngnotí, de 1966 à 1981.

Coffret de deux disques compacts comportant un livret bilingue (français/anglais) illustré.

Texte de Gustaaf Verswijver.

AIMP XIV: Kaiapó-Mekrãngnotí
AIMP XV: Kaiapó-Xikrin.

AIMP XVI **TURQUIE: L'ART DU TANBUR OTTOMAN**
1 CD VDE-586 **Abdî Coşkun — Fahreddîn Çimenli**

Enregistrements réalisés à Istanbul par Ahmet Kudsi Erguner.

Disque compact comportant un livret bilingue (français/anglais) illustré.

Texte d'Ahmed Kudsi Erguner.

Makam Rast — Makam Hüzzam — Makam Nihavend — Makam Hüseyni — Makam Segah — Makam Muhayyer.

AIMP XVII **TURQUIE: CÉRÉMONIE DES DERVICHES KADIRI**
1 CD VDE-587

Enregistrements réalisés en 1980 et 1988 par Ahmed Kudsî Erguner aux tekkés de Kasımpaşa et de Tophane, Istanbul.

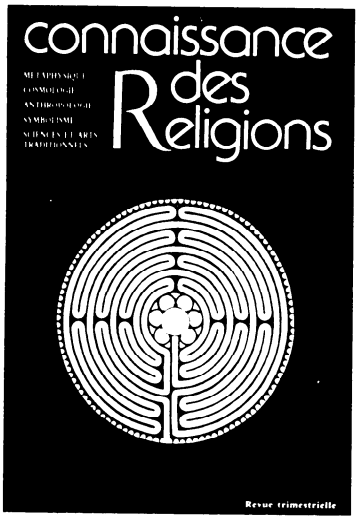
Disque compact comportant un livret bilingue (français/anglais) illustré.

Textes d'Ahmed Kudsi Erguner et d'Abdelhamid Bouzouzou.

Awrâd — Kalimat at-Tawḥid — Dhikr al-Ḥayy — Marthiyya.

En préparation

BÉNIN: Rythmes, chants et rituels *vodun* (VDE)
AZERBAÎDJÂN: Musique et chants des *'âshiq* (VDE)
INDE: Musique tribale du Bastar (VDE)
CHINE: *Muqâm* classique et traditions populaires des Ouigour (OCORA)
GRÈCE: La *lira* de la mer Égée (OCORA)



CONNAISSANCE DES RELIGIONS 2e tr. 1989
Vol. V/N° 1

Comité de Patronage :
Marie-Magdeleine Davy, Pr. Antoine Faivre, Jean Tourniac

Rédacteur en chef :
Michel Bertrand

Métaphysique - Cosmologie
Anthropologie - Symbolisme
Sciences et Arts traditionnels

SOMMAIRE

Editorial

Frithjof Schuon
Mahâshakti

Jean Borella
René Guénon et la crise du monde moderne

Christian-J. Guyonvarc'h
La Souveraineté celtique : Autorité spirituelle et pouvoir temporel

Max Escalon de Fonton
Un exemple d'analogisme dans la symbolique héraldique

Jean Canteins
La caverne et le miroir (1re p.)

Antonio Medrano
Le mode de vie traditionnel

LES LIVRES

Comptes-rendus par :
M. Bertrand, J. Borella, J. Canteins, A. Conrad, J.-Ch. Demariaux, Ph. Faure, A. Ferrari, A.D. Grad, J. Hani, Ch. Levalois, R. du Pasquier, P. Rivière

Envoi d'un dépliant documentaire sur simple demande.

Conditions d'abonnement (4 numéros/an) : 200 F (France), 220 F (Etranger) (1200 FB), par chèque bancaire (ou euro-chèque) ou mandat postal international à l'ordre de
« Connaissance des Religions »
B. P. 32
F 77212 AVON CEDEX (France)
(C.C.P. 408 27 H Paris)

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE MÉDECINE ET HYGIÈNE
A GENÈVE (SUISSE)
JANVIER 1990

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES

Déjà paru:

N° 1/1988 **Dossier: De bouche à oreille**

Prochains numéros:

N° 3/1990 **Dossier: Musique et pouvoirs**

N° 4/1991 **Dossier: Voix**

N° 5/1992 **Dossier: Musiques rituelles**

Les auteurs intéressés sont invités à soumettre leurs articles et comptes rendus (livres, disques, films, congrès, etc.) à la rédaction:

Adresse: Cahiers de musiques traditionnelles
Ateliers d'ethnomusicologie
Case postale 318
CH-1211 GENEVE 25

Un abonnement aux Cahiers de Musiques Traditionnelles peut être obtenu en adressant votre commande à:

Cahiers de musiques traditionnelles
Service des Suites
Case postale 456
CH-1211 GENEVE 4

VEUILLEZ PRENDRE NOTE:
Le rythme de parution prévu est d'un cahier par année; le nombre de pages et le prix de chaque volume peuvent varier. En vous inscrivant pour la «suite» vous recevrez à chaque nouvelle parution une facture. A la réception du paiement de cette facture, le volume vous sera adressé.

Aujourd'hui plus que jamais, l'intensification des échanges culturels donne accès aux musiques traditionnelles du monde entier. Le disque, le film, le concert et même le livre permettent d'apprécier les expressions musicales des civilisations les plus diverses et les plus méconnues.

Mais à ce jour, aucune tribune ethnomusicologique francophone à vocation internationale n'est parvenue à s'imposer de façon durable. C'est ce vide que les *Cahiers de musiques traditionnelles* se proposent de combler en offrant à leurs lecteurs une publication annuelle.

Chaque numéro des *Cahiers* est centré sur un dossier qui réunit des auteurs d'horizons différents et qui est complété par des rubriques d'intérêt général, entretiens et comptes rendus.

La beauté des formes de certains instruments, la perfection de leurs proportions et la richesse de leur timbre témoignent d'une science qui n'a cessé d'émerveiller des générations de musiciens et de mélomanes. Il n'est donc pas étonnant qu'elle ait aussi fasciné de nombreux musicologues. Reflet de cette vieille fascination, ce *Cahier* se veut une contribution nouvelle à une branche bien vivante de la connaissance musicale: l'organologie.

Code interne 6540-17
ISBN 2-8257-0178-5